Symbolische kunst

UEBER KUNST DER NEUZEIT.

5. HEFT.

SYMBOLISCHE KUNST.

SYMBOLISCHE KUNST.

FÉLICIEN ROPS

DIE ROMANTIK UND DER PRÄRAPHAELISMUS

JOHN RUSKIN * DANTE GABRIELE ROSSETTI

VON

BENNO RUETTENAUER.



STRASSBURG

J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)

1900.

„Alle hohe Kunst ist symbolisch." Das Wort ist doch wohl von Goethe? Es sagt auch nichts anderes als das: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis". Aber es giebt Leute, die mit Symbolen spielen. Das sind die eigentlichen Symbolisten. Ihre Kunst ist eine spielerische Kunst, sie ist mit dem Titel dieses Büchleins nicht gemeint.

Wir Schreiber über die Kunst werden gerade von den Künstlern nicht besonders hoch angeschlagen. Wir müssen es uns gefallen lassen. Die meisten unter ihnen schlagen überhaupt alles Gedruckte nicht hoch an. Und viel Dummes wird ja gedruckt. Wir überschätzen uns auch selber nicht (wenn wir keine Esel sind) und der grösste deutsche Kunstschreiber, der nebenbei auch ein wenig Künstler war, drückt sich bescheiden genug aus. „Die Kunst, sagt er, ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Thorheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zu Gute kommt."

Uebrigens ist in dem folgenden nicht ausschliesslich von Kunst die Rede, sondern noch von verschiedenen anderen unzeitgemässen Dingen, z. B. „von der Freiheit eines Christenmenschen“ unter dem Scepter Leo's des Zehnten und Leo's des Dreizehnten, unter der Carolina oder peinlichen Halsgerichtsordnung und der Lex Heinze.

Keinen Anspruch macht das Büchlein auf „Wissenschaftlichkeit“. „Qui sera en cherche de science, si la pesche où elle se loge; il ne rien de quoy je face moins de profession.“

Es gab schon Zeiten einer höheren Kultur in Deutschland als die heutige ist. Eine solche war die Blütezeit der Romantischen Schule. Da wurde noch, wie bei jedem Kulturvolk die schöne Litteratur höher eingeschätzt als die Wissenschaft. „So sonderbar, als es Manchen scheinen möchte, sagt Novalis, so ist doch nichts wahrer, als dass es nur die Behandlung, die Melodie des Stils ist, welche zur Lektüre uns hinzieht und uns an dieses oder jenes Buch fesselt. . . Diese geistige Einheit ist die wahre Seele eines Buches, wodurch uns dasselbe persönlich und wirksam vorkommt.“

Félicien Rops.

> Entre Puvis de Chavannes, l'harmonieux, et Gustave Moreau, le subtil, Félicien Rops, l'intense, ferme le triangle kabbalistique du grand art.
>
> Josephin Péladan.

> Il ne s'agit que de frapper juste toute pierre, si salie qu'elle soit dans les ornières de la vie, pour en faire jaillir le feu sacré.
>
> Félicien Rops.

> Nicht darin besteht das Verderbliche, dass man das Thier im Menschen als Thier darstellt, sondern darin, dass man diese doppelte Natur gänzlich leugnet.
>
> Ludwig Tieck.

I.

Es giebt von Rops eine kleine Lithographie: ein dicker Vlamländer geht an der Seite seiner ebenso dicken Gattin. Die Legende lautet: Quand qu'on méprise la bière de son pays, c'est qu'on n'est pas loin de mépriser son pays, vois-tu, Mieke! Ich weiss keine geistreichere Verspottung des Chauvinismus. Aber gewisse Leute setzen den Satz sogar ins Positive um und sagen: Es ist schon ein schlimmes Zeichen von Fremdländerei oder Vaterlandslosigkeit, wenn man den Wein eines fremden Landes gerne trinkt. Doch waren die Menschen des besten Geschmacks, wenigstens bei uns in Deutschland, nie dieser Meinung, sondern haben immer nicht nur die französischen

Weine sondern auch die französische Kunst und Litteratur fast unentbehrlich für sich gefunden.

Wir Deutschen rühmen uns, fremde Art besser zu verstehen als irgend ein anderes Volk. Und das ist in vieler Hinsicht auch wahr. Dennoch hat — Gottlob wird der Chauvinist sagen — auch unser Verstehen der fremden Art oft recht enge Grenzen. Zu keinem Volke standen wir von je in so reger geistiger Beziehung als zu dem französischen. Diese Beziehung bedeutete oft direkte Abhängigkeit, früher in der Litteratur, später in der Kunst; aber haben wir die Franzosen je eigentlich verstanden?

Der grosse Dichter Heinrich von Kleist hat bekanntlich Molières Amphitryon behandelt, eine der genialsten Dichtungen des französischen Komikers. Und er hat gemeint, sie besser machen zu müssen, d. h. er hat, während er bei dem Franzosen eine Anleihe machte, seinen deutschen «fond» nicht preisgeben mögen, nicht preisgeben können. Er hat sein Deutschtum in starker Portion in die französische Schöpfung hineingedichtet. Die meisten deutschen Kritiker finden nun auch wirklich, er habe etwas besseres, etwas tieferes gemacht. Ich meinerseits kann nur finden, dass die freisinnige, freche, frivole, 'dass [mit einem Wort die reine Komödie Molières in der Kleistschen Wiedergeburt als ein höchst bedenkliches Zwitterding herausgekommen ist.

Wenn ein Franzose mit einer deutschen Dichtung so frei umspränge, natürlich im entgegengesetzten Sinn, im französischen Sinn eben, so würden wir uns darüber wohl sehr empören. Kleist konnte Molière nicht folgen, weil er sich einer höheren sittlichen Weltanschauung

bewusst war. Müssen nun die Franzosen die Berechtigung dieses Bewusstseins anerkennen? Ich denke, wir verlangen es. Ist das aber nicht naiv? Und liefern wir hier nicht den Beweis eines ziemlich engen Verständnisses fremder Art und einer recht wenig weiten Gerechtigkeit?

Solche Reflexionen drängten sich mir auf, als sich vor kurzem, gelegentlich einer Berliner und anderweitiger Ausstellungen, die deutsche Presse mit Félicien Rops beschäftigte, von dem sie eigentlich blutwenig wusste. Nun hat ja die Tageskritik und Berichterstattung in Deutschland ein allgemein anerkanntes Recht auf Unwissenheit und Unverständnis. Aber ich habe Kritiker höheren Ranges im Auge. Worin bestand ihre Kritik? Sie verglichen Rops mit Max Klinger, den sie hoch verehren, und sie konstatierten, aus Rops spreche nicht der hohe sittliche Geist und Ernst eines Klinger, ergo . . .

Wir stehen heute überhaupt dem alten Frankreich gegenüber mehr als je auf dem Standpunkt des Herrn Famulus Wagner: Und wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht! Besonders seit der blödsinnigen Dreyfus-Jeremiade haben wir für Frankreich nur noch tiefstes Mitleid übrig. Frankreich ist futsch, lautet der ewige Refrain. Und freilich ist da drüben vieles faul, besonders in der offiziellen Vertretung; aber die deutsche Jahrhundertpostkarte mit ihrer elenden Geschmacklosigkeit im Stil eines Dorf-Gesangvereins wäre eben doch drüben nicht möglich gewesen. Und die geringste Münze ist dort ein hohes Kunstwerk. Wir zucken die Achseln. Wenn wir die Schönheit nicht haben, so haben wir dafür die Tugend, und die ist mehr

wert. In der That, immer sind die alten lasterhaften Kulturvölker den tugendhaften Barbaren, immer überhaupt ist die Kultur der Barbarei, die Schönheit der Tugend unterlegen — worauf ja die Barbaren stolz sein können.

Ein derartiges stolzes Ueberlegenheitsgefühl kam fast in all den Stimmen zum Ausdruck, die sich über Rops vernehmen liessen.

Wenn wir die Schönheit nicht haben, so haben wir dafür die Tugend. Wir haben sogar die «lex Heinze». Und darauf können wir ja auch stolz sein, nicht wahr? Man sollte freilich meinen, ein tugendhaftes Volk brauchte am wenigsten ein solches Gesetz. Die Gesetzgeber scheinen der Tugendhaftigkeit ihres Volkes also doch nicht viel zuzutrauen.

Zwar wurde gegen diese «Lex» vielfach protestiert, aber selbst bei diesem Protestieren war viel Mangel an Wahrhaftigkeit. Schnell machte man eine Partei zum Sündenbock, und nahm dann, in stolzem Selbstbewusstsein, den Mund wieder voll vom «freien Geist der deutschen Wissenschaft». Aber «Wissenschaft», meine Herrn, das ist Theorie. Und die lex Heinze, es thut mir leid, ist Geist vom deutschen Geist. Die «Edelsten der Nation» werden es mir bestätigen. Jedes Pflänzchen wächst auf seinem Boden. In Frankreich und in Italien giebt es mehr Katholiken als in Deutschland. Und dort wächst kein solches Pflänzchen. Es ist dort gar nicht denkbar. Unsere Ultramontanen sind nicht dumm, sie griffen mit vollen Händen nach der «Lex»; denn sie versprach ihnen Wasser auf ihre Mühlen. Aber das Gesetz an und für sich wird gewollt und gewünscht von ganz andern Leuten. . .

Also ein gut Teil der geringschätzigen und vorsichtigen Behandlung, die Rops erfahren hat, mag geheuchelt sein, mag den Massen und dem Zeitgeist von heute zu lieb gedruckt worden sein. Doch in der Hauptsache ist sie gewiss ehrlich.

Und dem steht nun die Thatsache gegenüber, dass in Frankreich die eigenartigsten und tiefsten Geister, dass hier gerade die Männer der religiösen Reaktion zuerst Rops über alles schätzten und nicht nur von künstlerischen sondern ganz besonders von sittlichen Gesichtspunkten aus.

Hat doch dort ein streng katholisches kirchliches Blatt sich lustig gemacht über «die frommen Seelen», für welche der Teufel und die Wollust manchmal nicht zu existieren scheinen und die Aergernis nehmen an dem blossen Namen eines Künstlers, «der mit der Schöpferkraft eines Michel-Angelo den Satan und die Fleischeslust in ihrer ganzen furchtbaren Entsetzlichkeit gezeigt hat . . . und dessen Werk man nicht verheimlichen kann, wenn man auch wollte, parce qu'elle crie d'elle-même vers la gloire».

Was würde dazu eine gut protestantische deutsche Zeitung sagen?

Der Deutsche hat Freiheit der Gesinnung, schrieb Goethe, und daher merkt er nicht, wie es ihm an Geschmacks- und Geistesfreiheit fehlt.

Also man versteht sich nicht herüber und hinüber. Besonders in jenen Sittlichkeitsfragen versteht man sich nicht in Beziehung zu denen die eine Seite, um ein biblisches Bild zu gebrauchen, vom Sauerteig des Christentums bis ins innerste hinein durchsäuert ist, während die andere Seite in tausend heimlichen Win-

keln von diesem Sauerteig unberührt und in ihrer antikheidnischen Naivetät kaum gestört erscheint.

Man versteht sich nicht in Dingen, die man auf der einen Seite nur ernst und quasi tragisch nehmen kann, während man auf der andern Seite geneigt ist, diese Dinge auch einmal nicht ernst zu nehmen, oder sie so wenig ernst zu nehmen als möglich; in Dingen, die auf der einen Seite dem Monsieur de Molière Stoff zur ausgelassensten Farce gaben, und die sich, auf der andern Seite, unter den Händen des Heinrich von Kleist in ein religiöses Erbauungsspiel wandelten.

Die Verschiedenheit der Religion auf beiden Seiten hängt damit eng zusammen. Zwei Religionen können nicht gerecht gegen einander sein.

Ich aber möchte gerecht sein, gerecht gegen den französischen Geist wie gegen den deutschen. Und um das zu können im Folgenden, möchte ich mich, nach den Methoden der modernen Kritik, rein darlegend verhalten, rein aufweisend und hinweisend, indem ich, soweit ich mir's bewusst bleibe, moralische Wertungen zu vermeiden suche, was vielleicht in einer Schrift über Kunst erlaubt sein mag, ohne dass man dem Kritiker den Vorwurf der Frivolität machen darf.

* * *

In nichts unterscheidet sich der protestantische Germane so wesentlich vom katholischen Romanen als in seinem Verhältnis zur «Sünde», besonders aber in seiner Emancipation von der Sünde. Wo etwa ein Deutscher sagt: was die Welt, was die Kirche, was altmodische Moralisten Sünde nennen, das ist keine Sünde, das ist Natur, und was sie Tugend nennen,

ist keine Tugend sondern Larifari; da sagt ein freigeistiger Franzose: Sünde ist zwar Sünde und bleibt Sünde, und vor der Tugend muss man den Hut abziehen, aber damit ist es auch genug; denn die Sünde allein ist schön, die Sünde allein ist lustig, die Tugend aber ist langweilig wie ein anglikanischer Sonntag, und also lasst uns lieber sündigen und am Ende, wenn es nicht anders geht, lustig zur Hölle fahren, als gleich von vorneherein vor Langweile zu . . .

Wir nennen das die französische Frivolität. Und viele französische Schriftsteller, die in ihrem Lande als ernste, ja als religiöse Männer empfunden werden, wirken auf uns frivol. Ich machte diese Bemerkung zum erstenmal bei einer Besprechung der Psychologie der Liebe von Paul Bourget, und sie passt ebenso gut auf Renan und den frommen Sainte-Boeuve wie auf Huysmans und Péladan.

Wir Deutschen, oder soll ich sagen wir Protestanten, haben im Dogma den Teufel abgeschafft; aber nichts destoweniger empfinden wir vor ihm (der Sünde gegenüber) ein ehrliches Grauen. Die Sünde ist für uns etwas, womit wir nicht spassen; wir nehmen sie ernst, furchtbar ernst; wir haben das Sprichwort, dass man den Teufel nicht an die Wand malen solle. Das darf man ungestraft nur in den römischen Ländern. Der Jesuit Coloma darf in seinen spanischen Romanen die geheimsten Laster so verführerisch schildern als er will, er wird von seinem Orden und der ganzen Kirche approbiert; in Deutschland fände er keinen katholischen Verleger, der ihm seine Bücher druckte, und wenn ein Nicht-Jesuit ähnliche Bücher herausgäbe, die noch gar nicht so stark zu sein brauchten, so würde der

ganze katholische Klerus in Deutschland nach der Polizei schreien. Denn die katholische Kirche in Deutschland steht ethisch ganz unter protestantischem Einfluss.

Die Sünde um ihrer selbst willen zu malen, mit der Sünde als etwas Reizendem zu spielen, wenn auch mit heimlich süssem Grauen in der Seele, scheint in der That kein deutscher Hang, und selbst der tugendhaft-derbe Humor, womit unsere Vorfahren bis ins 15. Jahrhundert dem Teufel allerlei Schabernack spielten, ist uns durch die Reformation gründlich ausgetrieben worden. So wenig Zauber als in Deutschland gab es nicht leicht irgendwo, und so viel Zauberinnen oder Hexen sind doch nirgendwo verbrannt worden. Und diese Hexenverbrennungs-Wut ist bis heute keinesweg erloschen.

Ich sagte vorhin, dass die ernstesten Franzosen oft, und gerade wo sie in ihrer Art religiös sind, von uns als frivol empfunden werden.

Aber diese Frivolität ist oft nichts als Naivetät. Sie entspringt ihrem innersten Wesen nach aus jenem volkstümlich-naiven Verhältnis des Menschen zur Religion, das dem romanischen Katholiken eigen ist, dem Religion und Kirche gleichbedeutend sind — jenem Verhältnis, das sein Bild und Gleichnis hat in dem Verhältnis des Kindes zur Mutter. Bei einer solchen naiven Erfassung der Religion ist denn die Sünde nicht sowohl das Böse als eben das Verbotene, nicht sowohl etwas Verabscheuungswürdiges als vielmehr etwas sehr Begehrenswertes, das uns (Kindern) nur leider nicht gegönnt ist. Da wird dann die Schlange leicht zur «Muhme» und der Teufel zum alten Onkel,

der uns hinter dem Rücken der strengen Mutter seine lieben Süssigkeiten zusteckt und vielleicht, als Humorist, eine Grimasse dazu schneidet. An der Grimasse merken wir, dass wir uns den Magen verderben werden; aber was thut's, die Sachen sind so süss . . .

Der Katholizismus ist unstreitbar die naivere Religion.

Und er ist darum die Religion der naiveren Rassen.

Aber ungetrübt ist diese Naivetät nur im italienischen Volke. Der Volkscharakter in Frankreich, wo ja die Reformation mit Gewalt unterdrückt werden musste, ist schon fast halb protestantisch. Hier hat man eine Ahnung vom Bösen, vom Bösen als solchem, das etwas anderes ist als nur ein Verbotenes. Aber man hütet sich, dieses Böse (oder auch den «Bösen») immer ernst zu nehmen. Das ewige Ernstnehmen verdürbe ja das bischen Spass am Leben. Wer jedoch das Böse ahnt, aber nicht ernst genug ist, um es ernst zu nehmen, dem bleibt nichts anders übrig, als es zu maskieren und zu karrikieren und seinen Hohn und Spott mit ihm zu treiben, mit andern Worten : aus der ernsten Tragödie (die in Frankreich immer langweilig war) eine Komödie zu machen, wenn auch stellenweise eine gruselige Komödie.

Und in der Komödie waren die Franzosen immer gross, immer genial — wobei man aber ja nicht ausschliesslich an Molière denken darf, sondern noch mehr an Rabelais und Balzac, an Montaigne und Saint-Simon. und nicht zum wenigsten an Voltaire und Renan, die beiden nicht sowohl als Schriftsteller wie als Persönlichkeiten genommen.

* * *

Dreimal, in drei aufeinanderfolgenden Jahrhunderten, hat es die französische Komödie zu einem höchsten klassischen Ausdruck gebracht, im XVI. Jahrhundert mit Rabelais, im XVII. Jahrhundert mit Molière, im XVIII. Jahrhundert mit Watteau, Boucher, Fragonard. Und jedesmal hatte sie einen dem Jahrhundert entsprechenden Charakter. Bei Rabelais war sie genial-burlesk und cynisch, bei Molière war sie geistreich-kühn und voll Feinheit; bei dem Maler-Triumvirat des XVIII. Jahrhunderts war sie hinreissend, bestrickend, sinnlich reizvoll. Nur die beiden erstenmale war sie satyrisch, die gemalte Komödie des XVIII. Jahrhunderts war, wenn man das Wort nicht engmoralisch verstehen will, voll kindlicher Unschuld, voll heiligen Glaubens an ihre Welt als die beste aller Welten. Die historische Pompadour hat vielleicht das Wort gesprochen: Après nous le déluge; die gemalten Pompadours des Boucher denken nicht daran. Das Jahrhundert der grössten Sittenverderbnis, wie man zu sagen pflegt, hat Werke gezeitigt von so hoher künstlerischer Naivetät und Unschuld wie kein anderes zuvor.

Im XIX. Jahrhundert schien es dann mit der Komödie vorüber zu sein. Die Revolution schien auf die französischen Geister ähnlich gewirkt zu haben wie die Reformation auf die deutschen. Da kam zunächst der Romanticismus, als dessen Vater der düstere Rousseau zu betrachten ist, der geschworene Feind Voltaires und aller Komödie. Schon Diderot, Rousseaus falscher Freund, hat Boucher nicht verstanden, hat überhaupt die Komödie nicht mehr verstanden, sondern hat den sentimentalen Greuze höher geachtet und hat die «bürgerliche Tragödie» erfunden. Der ganze Roman-

ticismus war, im tollen Widerspruch zu seinem Namen, eine Reaktion des germanischen Blutes oder Geistes gegen den keltoromanischen und antikisierenden Geist der vorausgegangenen Jahrhunderte. Er war auch eine Reaktion der Tragödie gegen die Komödie, die auf einmal in Misskredit kam; er war eine Auflehnung des tragischen Ernstes, dessen man in der Revolution und ihren Nachwirkungen ein Hauch verspürt hatte, gegen die Frivolität und alle verwandten Geister der Komödie . . .

Eine Befreiung, im Sinn der Komödie, bedeutete Balzac. Aber unmittelbar auf ihn folgte der Naturalismus: Courbet, Zola; Courbet mit seiner schmutzig grauen Tristigkeit, Zola mit seinem fast plumpen Ernst, mit seiner Verleumdung aller heitern Kunst, mit seiner Verherrlichung der Wissenschaft, dieser Todfeindin der Kunst und aller Heiterkeit des Geistes, Zola der Spätromantiker, der grosse Schöpfer neuer tragischer Symbole, der Tragiker im Reiche der Banausität.

Man sagt immer: Kunst und Wissenschaft. Als ob das zwei durchaus zusammengehörige Dinge wären. In Wahrheit sind die beiden sich feindlich. Viktor Hugo hat die lakonische Formel gestempelt: ceci tuera ceça. Er meinte das geschriebene Wort und die Kathedrale. Das Sprüchlein gilt aber auch für die Wissenschaft und Kunst im Allgemeinen. Immer, durch die ganze Weltgeschichte, hat die Wissenschaft die Kunst getötet, und wir Deutschen sind schon deshalb kein künstlerisches Volk, weil wir ein wissenschaftliches sind.

Zola hat auch in seinen theoretischen Schriften immer

die Komödie verleumdet. Und ganz in seinem Fahrwasser segelten die Brüder Goncourt. Der poetischere und mehr auf Rührung bedachte Daudet wirkte, trotz seines Tartarin, ebenfalls in dieser Richtung.

Da lief die Komödie nur so nebenher. Aber tot zu kriegen war sie dennoch nicht: Grandville (von der deutschen Grenze) schrieb eine phantastische, Gavarni, eine rein satyrische, Armand Sylvester eine cynisch-burleske, Catule Mendès eine raffinirt lüsterne, und Lemaître rettete die Komödie in die Kritik, (womit beileibe nichts abfälliges gesagt sein soll).

Doch all diese ragen nicht auf zu der Höhe der grossen Tragiker und Epiker, der Hugo und Zola, der Millet und Puvis de Chavanne. Mit ihnen könnte sich das XIX. Jahrhundert in der Komöde nicht ebenbürtig neben seine Vorgänger stellen.

Aber Frankreich wäre ja nicht mehr Frankreich, wenn ihm seine Kunst des Lachens und Verlachens, seine Lust an der Teufelei, sein Genie das Ernsteste nicht ernst zu nehmen, abhanden gerathen wäre. Und in der That, während ein pessimistischer Naturalismus in tragischen Allüren seine Orgien des banausischen Ernstes feierte, war der Komödie bereits, auch einer pessimistischen Komödie diesmal, ein heimlicher Kaiser erstanden, der nun endlich öffentlich proklamiert und von allen Kronwächtern der Kunst freudig als solcher anerkannt worden ist: Felicien Rops.

II.

Ich lasse es dahin gestellt sein, ob Rops zu der göttlichen Komödie des Dante und zu der menschlichen (allzumenschlichen!) des Balzac eine dritte, eine

teuflische Komödie geschrieben hat, wie einige wollen; aber in die Komödie gehört sein Werk auf alle Fälle. Es gehört hinein, so gewiss wie alle Satyre hinein gehört, und alle Groteske, und alle Grimasse und Karrikatur, so gewiss wie die Mysterien des Mittelalters zur Komödie gehören. Denn mehr als an Balzac, und mehr als an Molière und Rabelais, erinnert Rops in seinen bedeutendsten Blättern an jene Mysterien und an Dante selber, den göttlichen, der eben diese Mysterien zum sublimsten Ausdruck gebracht hat und der (bei aller Göttlichkeit) doch auch vor allem Zeitsatyriker war.

Aber nur keine Angst, lieber Ernst Wohlerzogen, ich werde diesen Vergleich nicht zu weit treiben und alle nöthigen Abstände respektieren.

Vor allem ist zu sagen: es giebt verschiedene Rops. Es giebt zunächst einen Naturalisten Rops, der oft an Millet erinnert. Man machte Rops sogar zum Schüler von Millet. Aber man sollte einen grossen Meister nicht so leichthin zum Schüler erklären. Wenn zwei Meister Aehnliches schaffen und sich sozusagen begegnen in ihrem Werk, so können sie doch ganz unabhängig von einander sein. Und das behauptet ein so strenger Kenner wie Arsène Alexandre von Rops. Für ihn ist mehr als eine Radierung von Rops nach ländlichen Typen oder Scenen ebenso ergreifend als die «Aehrenleserinnen» und ergreifender als der «Angelus». Das ist vielleicht das schmeichelhafteste was von Rops ausgesagt worden ist. Alexandre findet übrigends die Bäuerinnen von Rops, dem Naturalisten und Veristen Rops, weniger dumpf und stumpf als die von Millet; er sieht in ihren unruhigen Zügen bereits die Anzeichen

von des Künstlers späterer Entwicklung zum Satyriker.

Um nur wenige dieser Blätter zu nennen. Da ist die «Kennerin in Spitzen», und das «Milchmädchen aus Antwerpen», dann «das Dorf-Orakel» dann «Mein Onkel Claes und meine Tante Johanna», sämtlich Radierungen; da ist dann das Oelgemälde «Die Alte aus Antwerpen» und das weltberühmte Aquarell «Der Skandal», das durch Bertrands farbige Radierung eine weite Verbreitung gefunden hat.

Man braucht diese Blätter nur anzusehen und man glaubt sich mitten hinein versetzt in eine jener weltverlorenen und weltvergessenen Städte im Bereich der Schelde, «wo die Frauen Goldplatten vor der Stirne tragen». Ein einziges Blatt erweckt sofort in unserer Phantasie das ganze schlummerige Leben jenes abseitigen Volkes mit seiner grossen Geschichte.

Brügge steigt vor uns auf, la Bruges Morte des Georges Rodenbach, «dieses alte Venedig des Nordens, wie Rops selber schreibt, das nur noch ein Grab ist, wo unter den alten gothischen Palästen mit dem melancholischen Aussehen die Wasserlilien in den Kanälen blühen, wo alte Weiber, Gestalten aus Memling, auf den längst verödeten Steindämmen sich hinschleppen als seien sie die Klageweiber der grossen Vergangenheit dieser Stadt».

Von dem «Milchmädchen» sagt Eugen Demolder mit Recht, dass die keusche und delikate Linie seines Profils fast an die strenge Gothik erinnert. Und vor der «Experte en dentelles» weiss sich der niederländische Kritiker in Bewunderung gar nicht genug zu thun. Diese Radierung, meint er, ist eben so reich und warm von

Leben durchzittert, trotz der ruhigen Physignomie des Gegenstandes, als andere Blätter, wo Rops bemüht war, den verführerischen Blick einer Pariser Courtisane zum Ausdruck zu bringen. Und welche Harmonie der verschiedenen Halbdunkel, in wunderbarer Abstimmung bis ins tiefste Schwarz hinein, über das Ganze hinflutend, und belebt durch die hellen Lichter der Hände und der Haube, welche wie Diamanten aufleuchten aus dem dunklen Sammt dieses reichen und einschmeichlerischen Colorits. In einem solchen Blatt, ruft de Molder aus, offenbart sich Rops als ächter Nachkomme der alten flandrischen Meister mit ihrer ruhigen Kraft, mit ihrem überraschend wahren Fleischton — leur charnu extraordinaire.

Aber da ist eine andere kleine Radierung. Vieille gouge nennt sie Rops, ein Weib mit breiten dicken Lippen und dem Lachen einer Faunin, «qui a dû faire l'orgueil lascif de maint cabaret». Dieses Blatt, wie die Absinthtrinkerin und der Gehenkte, weist bereits auf den spätern Rops, den Satyriker, den Schilderer des Pariser Nachtlebens, den Darsteller depravierter Thierinstinkte im Menschen, woran bei Nennung seines Namens vor allem gedacht wird.

Doch soll von diesem Rops noch nicht sogleich die Rede sein. Der Künstler, der als Naturalist anfing, womit er sich als Kind seiner Zeit auswies, entpuppte sich im Handumdrehen als Meister einer Kunst, für welche die naturalistische Strömung todbringend schien, nämlich der schmückenden Kunst.

Nicht Wände schmückte Rops sondern Bücher. In der Geschichte des Bücherschmucks, der freilich in Frankreich nie so tief gesunken war wie in Deutsch-

land, nimmt Rops im 19. Jahrhundert unstreitig die erste |Stelle ein. Der hohe Aufschwung, den diese Kunst neuerdings wieder nimmt, beruht zum guten Teil auf seinen Anregungen.

* * *

Die berühmten Titelblätter von Rops, frontispices, wollen nicht in erster Linie einen Inhalt darstellen, sondern wollen eben Schmuck sein. Freilich sollen sie Bezug haben auf den Inhalt des Buches. Aber sie suchen das nicht damit zu erreichen, dass sie eine Scene oder mehrere Scenen herausgreifen und realistisch darstellen, sondern indem sie syntetisch durch freie Erfindungen, durch mehr oder weniger symbolische Gestalten den Gesammtcharakter, die Gesammtstimmung des Buches zum Ausdruck bringen.

Und so verfährt Rops auch, wo er, wie bei den Diaboliques des Barbey d'Aurevilly, ein Buch ganz durchillustriert. Das sind keine Illustrationen, wie sie vor 30 Jahren gang und gäbe geworden waren. Sie stellen nicht einzelne Vorgänge des Buches getreu dar, indem sie einfach noch einmal sagen (und meist schlechter), was der Dichter schon in seiner Sprache gesagt hat. Sondern sie wollen zu dem, was der Dichter sagt, etwas anderes eigenes sagen. Der Zeichner will nicht für Menschen, die aller Phantasie bar sind, das noch einmal mit seinen Mitteln darstellen, was der Dichter schon dargestellt hat, sondern das, was der Dichter in ihm anregt, seine eigenen Spiele der Phantasie, die des Dichters Gestalten umgaukeln, seine eigenen tausend Nebengedanken, die um die Gedanken des Dichters herum aufblühen gleich einem üppigen

Rankenwerk um einen Stamm; er will die Stimmung, die besondere Stimmung, die der Dichter auf jeder Seite erweckt, mit seinen besondern Kunstmitteln gleichsam zur Sichtbarkeit verdichten in Arabesken und vieldeutig symbolischen Figuren; er will um das Gedicht des Dichters herum ein neues Gedicht flechten, das dem des Dichters nicht unebenbürtig zu sein braucht.

Und so wird der Bücherschmuck, so weit er sich nicht mit der ornamentalen Linie begnügt, heute wieder überall verstanden. In diesem Sinn hat Rops aus dem allegorischen Titelblatt des XVIII. Jahrhunderts die lebendigere und bewegtere, die vieldeutigere, mit einem Wort die poetischere moderne Symbolik, die synthetische Symbolik entwickelt; in diesem Sinn sind seine Illustrationen, noch mehr aber seine Frontispice epochemachend; sie verleugnen nicht die nationale Tradition des vorausgegangenen Jahrhunderts, sind aber doch, als von neuem Leben beseelt, etwas ganz neues.

* * *

Bei den Titelblättern von Rops zeigt es sich deutlich, wie die schmückende Kunst ihrer Natur nach zu Symbolen neigt. Da sie, ihrer Aufgabe gemäss, sich mit einem realen Inhalt nicht zu schleppen hat, so werden naturgemäss ihre Gestaltungen, sobald sie mehr als gefällig sein wollen, einen allgemeinen Sinn wenn nicht auszudrücken so doch anzudeuten suchen. Und so ist es gerade diese Kunstgattung, die den Formen und selbst den Linien eine symbolische Bedeutung einprägt.

Es giebt Blätter dieser Art von Rops, die, äusserlich

genommen, kaum aus der Tradition des XVIII. Jahrhunderts heraustreten: eine mehr oder weniger allegorische Figur ist zu einer Titelschrift oder sonstigen Inschrift in Beziehung gebracht.

Aber auch diese Blätter sind dennoch ganz modern durch die Behandlung der Form, durch ein erhöhtes Gefühl für lebendiges Fleisch, durch einen stark individuellen Ausdruck von Leben.

Hierher gehört z. B. die elegante Trocken-Nadel-Radierung, wo ein geradezu klassisch gezeichnetes Weib mit lorbergekröntem Haupt den Spruch des Augustinus, Diaboli virtus in lombis, auf eine Marmortafel schreibt, hinter der ein kleiner Teufel hervorgrinst. Diese Composition diente einer ganzen Reihe von Neuausgaben älterer Werke als Titelblatt. Ferner ist hier zu nennen der Frontispice zu den Rimes de Joie des Brüsseler Lyrikers T. Hannon, eine moderne weibliche Nacktheit, die den Griffel spitzt, während um sie herum ein Gewimmel von faunischen Putten ihr ausgelassenes Wesen treiben. Und diesem wieder verwandt ist das Titelbatt zu den Oeuvres badines des Abbé de Grecourt. Die Muse trägt den Kopfputz der Kammerzofe des galanten Jahrhunderts und die nackten Fäunchen sind mit Galanteriedegen und abbé-mässigen Dreispitzhütchen geschmückt. Einer dieser wenig himmlischen Putten liegt auf dem Rücken und spielt Fangball mit dem geistigen Dreispitz, wobei er statt der Arme die Beine benutzt. Die ganze frivole aber elegante Lüderlichkeit der feinen Gesellschaft des XVIII. Jahrhunderts ist uns hier in einer ebenso lustigen wie grandiosen Synthese vor die Augen gestellt.

Und daneben ein Blatt ganz strengen Stils: ein

Weib von idealer Schönheit vor einer Marmortafel, mit dem Citat aus Alfrède de Musset: Qui dit ce qu'il sait, qui donne ce qu'il a, qui fait ce qu'il peut, n'est pas tenu à davantage. Damit schmückte Rops die Propos d'un peintre seines Freundes Henry Detouche. Seine eigene Muse aber, eine Trocken-Nadel-Radierung, gab er für den Nachtrag zu dem Catalogue descriptif et analytique de l'oeuvre gravée de Félicien Rops, par Erastène Ramiro. Neben der Muse stehen die Worte des grossen Landsmannes und Mystikers Ruysbroeck: Il faut que je me réjouisse audessus du temps, quoique le monde ait horreur de ma joie, et que sa grossièreté ne sache point ce que je veux dire. Huysmans, in A Rebours, hatte diese Stelle bereits zitiert und sie unterzeichnet: Ruysbroeck l'admirable.

Die Muse, wie sie Rops sich denkt (und sich zeichnet) ist ein nacktes Weib von lebenstrotzenden aber untadelhaften Formen, voll Siegesgefühl und Siegesglück. Sie hält eine Mappe und einen Zeichenstift. Der Körper dieses Weibes, mit den wenig Strichelchen der Trocken-Nadel herausmodelliert, athmet in seinem Fleisch eine solche Wärme, eine solche quellende, schwellende, zitternde Fülle des Lebens, dass man — diesen siegesgewissen Blick ihres Auges wohl begreift.

Et son sourire d'enfant mutin
Qui brave les années moroses
Est toujours une fleur éclose
Sous les baisers du matin.

Es ist das keine heilige Muse, aber es ist auch keine unwürdige.

Diese und andere Titelblätter von Rops machen, wenn man von gewissen äusserlichen Betonungen der

Modernität und des Zeitkostüms absieht, fast einen klassischen Eindruck. Aber daneben giebt es nun solche von ausgesprochenem Symbolismus, von geradezu mystischer Vieldeutigkeit und Tiefsinnigkeit, Blätter allermodernsten Stils: so die seltsam blickende Sphynx mit den grausigen Augen, die einen Band Verse von Verlaine schmücken sollte; so das Titelblatt zu der «Initiation sentimentale des Josephin Péledan, das zu beschreiben ich mich wohlweislich hüte; so das Blatt, genannt La Grande Lyre, der Titelschmuck zu den Werken des Stephan Mallarmé.

Dieses Blatt lässt sich wenigstens beschreiben. Auf einem hieratischen Thron, dessen Lehne ein Fragezeichen bildet, sitzt die Muse in schlanker strenger Nacktheit. Zwischen ihren Knieen richtet sich eine übernatürliche Lyra empor, deren Saiten sich in den Himmel verlieren. Zwei wirkliche Hände greifen machtvoll in die Saiten, während, wie aus einem Ocean hervor, sich andere schemenhafte Hände ohnmächtig nach der Leier empor recken, ohne sie zu erreichen. Ein Haufen von Schädeln ehemaliger Akademiker und offiziell gekrönter Dichter ist auf dem Sockel unter dem Throne der Muse gelagert, und die Muse setzt ihren Fuss darauf . . .

Solcher mystischer Blätter wären noch eine Anzahl zu nennen.

Aber ob Rops in seinen Buchtiteln (frontispices) durch die blose schöne Form einer weiblichen Gestalt wirkt oder aber eine mystische Tiefsinnigkeit aussprechen will, immer offenbart er darin ein sicheres architektonisches Gefühl, ohne welches die Sache nicht das wäre, was sie sein soll; immer behält er im

Auge, dass der nächste Zweck solcher Blätter der ist, ein Schmuck und eine Zierde zu sein.

Mit diesem sichern Gefühl überragt Rops die meisten Künstler seiner Zeit, besonders seiner ersten Zeit. Damit hat er, und er zuerst, den Naturalismus überwunden; damit ist er vorbildlich geworden für die schmückende Kunst, die heute wieder stark und selbstbewusst wird.

* *
*

Ich habe bis jetzt die Titelblätter von Rops nur unter formalen und rein künstlerischen Gesichtspunkten betrachtet; aber bei Rops ist neben der ästhetischen auch die ethische Seite seiner Werke keineswegs gleichgültig. Es wird ja bei ihm oft genug der Künstler neben dem Moralisten übersehen.

Man braucht aber, um die moralische Richtung seiner Titelblätter zu kennzeichnen, nur die Bücher zu nennen, denen sie als Schmuck dienen.

Erbauungsschriften sind es nicht gerade.

Es sind zunächst einige moderne Poeten der ausgesprochensten Dekadenz, so Verlaine, so Baudelaire, so Malarmé; dann einige noch jüngere wie Hannon und Uzanne; dann der berühmte Barbey d'Aurevilly mit seiner Mischung von katholischer Mystik und spiritualistisch-sinnlicher Ausschweifung. Und es sind besonders Neudrucke älterer Werke, und zwar ausschliesslich solcher, die gewisse Dinge nicht allzuernst, ja oft gar nicht ernst nehmen, die frivol genug sind, sich gelegentlich selber als oeuvres badines, oder gar als oeuvre inutiles et nuisibles zu bezeichnen, die frech, dem Goetheschen Wort zum Trotz, vor keuschen

Ohren nennen, was keusche Herzen nicht entbehren können, die diese Dinge aber nicht so nennen wie Zola, nicht mit aufrichtig moralischer Absicht, nicht tragisch, sondern die daran nur die lächerliche, die komische Seite hervorkehren und sie nur heuchlerisch manchmal mit ein wenig Moral verbrämen, ohne jedoch zu wünschen, dass wir unsererseits ihre Heuchelei allzu ernst nehmen.

Solche Werke, offen gestanden, scheint Rops zu lieben.

Er schafft eben selber solche Werke. Und wie er technisch und stilistisch, so knüpft er darin auch ethisch an das XVIII. Jahrhundert an, an das Jahrhundert Voltaires, des frivolsten aller grossen Geister, an das Jahrhundert der Du Barry und der galanten Abbés, der Grecourt, Crébellion und Casanova, an das Jahrhundert der Boucher, Watteau und Fragonard, an das Jahrhundert mit seinem après nous le déluge; an das Jahrhundert, wo Monsieur Prud'homme noch nicht das grosse Wort führen durfte, der Philister, unter dessen Händen die Komödie zum seichten oder sentimentalen Rührstück geworden ist.

Diesen Philister hasst Rops. Denn der Philister ist der Todfeind der Komödie. Dem Philister zum Trotz schuf Rops sein Werk, das eine Erneuerung der Komödie bedeutet.

Er hasste ihn nicht allein. Gustave Flaubert und d'Aurevilly hassen ihn gleichermassen. Flaubert hat ihm in seinem Apotheker Homais am Pranger ein Denkmal gesetzt, und auf einem Blatt von Rops hält ein nacktes Weib, das diesmal sogar an Pallas Athene erinnert, den abgeschlagenen Kopf des Erzphilisters

Thiers in der ausgestreckten Hand, und darunter steht zu lesen: Ecce Homais!

Den Philister hasst Rops; denn der Philister nimmt nur eins nicht ernst: die Kunst. Und was der Philister ernst nimmt, daraus macht Rops, wie alle freien Geister seiner Verwandtschaft, seine grosse Komödie. In diesem Sinn nennt ihn Octave Uzanne den Enkel von Rabelais, von Béroalde de Verville, von Cyrano de Bergerac. In diesem Sinn ist Rops der Wiedererneuerer und Fortsetzer des ausserromantischen und ausserklassischen esprit gaulois der französischen Komödie.

* * *

«Je mehr ein Mensch des ganzen Ernstes fähig ist, desto herzlicher kann er lachen . . . und — — dass die Geschlechtsverhältnisse den leichtesten, jederzeit bereitliegenden . . . Stoff zum Lachen abgeben, . . . könnte nicht sein, wenn nicht der tiefste Ernst gerade ihnen zu Grunde läge.

. . . Daher kann der Dichter (der Künstler) so gut die Wollust wie die Mystik besingen, Anakreon oder Angelus Silesius sein . . .»

Das war die Meinung des morosen Schopenhauer, der, bei all seinem Pessimismus, den Sinn der Komödie besser begriffen hat als die meisten deutschen Philosophen.

Romeo und Julie ist die reine Tragödie der Liebe, wenn man näher zusieht, des reinen Geschlechtstriebs mit seinem starken Zuchtwahl-Instinkt. Dass sich dasselbe Thema auch als Komödie behandeln liesse, wird niemand leugnen. Ja die Tragödie selber streift mehr

als einmal hart an die Grenze wo das komische anfängt. Die Komödie ist überhaupt nichts als eine bewusste Auflehnung des frei gewordenen Geistes gegen die mächtigen aber dumpfen Gewalten der Seele, die wir Leidenschaften nennen; sie ist, um mich hier schopenhauerischer Terminologie zu bedienen, ein Götterlachen des Intellekts über den mächtigen aber tölpelhaften Willen, ein Triumph des feinen Ulysses über den starken aber blinden Polyphem. Sie ist immer eine Art Bubenstreich des Menschen gegen Gott, d. h. ein Nasendrehen des sich im Augenblick emanzipierenden Individuums gegen die ewig-individuumsfeindlichen Zwecke der Gattung.

In nichts aber stehen sich Individuum und Gattung so feindlich gegenüber, ist das Individuum so sehr der Spielball des Gattungswillens, als in der Geschlechtsfunktion. Und so liegt hier die tiefste Quelle nicht nur der Tragödie, sondern auch der Komödie.

Und so möchte Tieck «unserem witzigen Jean Paul» gerade daraus einen Vorwurf machen, dass er, «der das Seltsamste, Wildeste und Tollste in seinen humoristischen Ergiessungen aussprechen will», in diesen Regionen des Witzes und der Laune ein Fremdling blieb.

III.

Rops hat sich eine Devise gezeichnet: unter einem Feigenblatt (feuille de vigne) kommt eine Katze hervor und darunter steht als Legende: J'appelle un chat un chat.

Das ist im höchsten Grade geistreich und es ist auch klar was Rops damit sagen wollte. Aber bezeichnend für seine Art ist die Devise keineswegs. Nur die grosse

naive Kunst nennt eine Katze ohne weiteres eine Katze. Von Rops gilt das gar nicht.

Seine Art besteht darin: Wenn er eine Katze nennt, so meint er damit einen moralischen Werth und ist sich dessen vollständig bewusst, nur dass er, im Gegensatz etwa zu Zola oder Hugo, den bewussten Wert nicht eben sehr hoch anschlägt, sondern darüber lachen und spotten muss.

Und noch etwas sagt er, wenn er Katze sagt, nämlich «Gefahr» d. h. Mäusegefahr, Mäuseverderben, Mäusetod. Aber bei allem Bewusstsein, auch zum Geschlecht der Mäuse zu gehören, muss er doch wieder lachen und spotten und mag sich's um keinen Preis nehmen lassen, der Katze ein wenig um den Bart zu gehen, das ist so ein kitzeliges Gefühl.

Ich weiss keine andere Formel für sein Werk, wenigstens für den Teil seines Werkes, den ich hier im Auge habe, wo Rops zwar die Wollust geisselt, aber sie auch malt mit Lust, wenn auch in die Lust sich manchmal ein Grauen einschleichen sollte.

Sich immer wieder über dieses Grauen hinweg zusetzen, und sei es auch mit einer Zote, das eben ist der Charakter seines Geistes und seiner Kunst in einer grossen Anzahl seiner Schöpfungen, wo das Lachen, wo die Komödie triumphiert. Sein Geist, seine Kunst weisen noch andere Seiten auf — wovon gleich nachher die Rede sein soll — aber seine Muse, von ihm selbst gezeichnet, ist ein fesches Frauenzimmer mit einer Miene, die nicht nach Moralpredigermiene aussieht, aus deren Auge es eher ironisch blitzt, und deren Zeichenstift uns ebenso ironisch anblickt, weil er mit seiner Gestalt — auch an etwas anders erinnern

könnte. Und so wenig sie bekleidet ist, so hat sie doch einen modernen Hut auf, und hat hochgehende seidene Strümpfe an, wahrscheinlich damit wir sie ja nicht für eine Göttin oder gezeichnete Statue halten, sondern uns ihrer warmblütigen Menschlichkeit jeden Augenblick bewusst bleiben sollen.

* * *

Von Napoleon dem Grossen erzählt sein jüngster Geschichtschreiber, dass er sich über Fräulein Mars empörte, als sie ihre Strümpfe nicht auszog; er hielt das für ein Eingeständnis hässlicher Füsse und liess die berühmte Tragödin sich auch ihre übrigen Sachen wieder anziehen.

Der Geschichtschreiber Napoleons knüpft daran keine Moral, aber der wahre Pariser von heute wird in dieser Anekdote nur einen Zug korsischer Ur-Barbarei entdecken können. Und diesen Pariser von heute und seine Art Sinnlichkeit und seine Art Weib will eben Rops charakterisieren. Er weiss nur zu gut, dass in dieser modernen Pariser «Liebe» die intime Toilette eine ungeheuere Rolle spielt, eine grössere als die körperlichen Reize an sich, und er zieht seinen Geschöpfen die Strümpfe nicht aus, so zierliche Füsschen sie auch haben mögen.

Es könnte ein rein künstlerisch-koloristisches Motiv sein, warum er die Strümpfe beibehält. Denn Fleisch im Gegensatz zu Stoff, und aus dem Stoff hervorquellend, wirkt doppelt so stark als Fleisch, und den Glanz der Haut in seiner Besonderheit neben dem Glanz der Seide zu charakterisieren, ist noch für keinen Künstler eine verächtliche Aufgabe gewesen.

Die Sache ist Rops aber auch an sich nicht zuwider. Er ist darin ganz und gar moderner Pariser. Und was er in dieser Richtung darstellt, hat bei ihm weit mehr den Sinn der Bejahung als der ablehnenden Satyre. Er kann sehr optimistisch sein.

Doch oft mag auch de Molder, mit seiner pessimistischen Auffassung, recht behalten, wenn er meint, Rops habe, indem er dem nackten Weibe einzelne galante Fetzen der Bekleidung liess, die erotische Verkommenheit der Zeit gebrandmarkt, und er habe gerade damit der «grauenhaften Dirne» die Unschuld der Nacktheit erst recht von Leibe gerissen.

Das letztere hat er gewiss gethan. Aber mir fällt da eine Stelle ein, die ich mir in einem Aufsatz, Philosophie de la danse, von Jules Lemaître angestrichen habe. Le costume de nos danseuses d'Opéra, heisst es dort, est extactement le contraire de celui des almées. Le tutu et la jupe forment un nuage blanc, comme celui dont s'enveloppait la pudique Junon, où disparaissent le ventre et la croupe, toute la partie mauvaise et brutale de ce «corps feminin qui tant est tendre, poly, souëf, et précieux». Mais les peuples obscènes couvrent soigneusement la gorge et les jambes de leurs danseuses, et découvrent le reste.

Nach Jules Lemaître sind die Franzosen also auch die keuscheste Nation. Das braucht bei ihm nicht zu verwundern. Ein Patriot seines Schlags kann nicht anders, als in allem und jedem sein Volk erhaben zu sehen über alle Völker.

Rops dagegen scheint gefunden zu haben, dass, was Lemaître als obscön brandmarkt, in Paris nicht selten sei, ja dass es charakteristisch sei für Paris.

Er scheint manchmal sogar ein wenig verliebt gewesen zu sein in den «perversen» Zug der Zeit.

Die Wahl der Bücher, zu denen er Titelblätter lieferte, lassen nicht auf einen Bussprediger schliessen. Und so hat er gewiss nicht einzig aus künstlerischer Neugierde «fureté dans les boudoirs étranges pour y découvrir les finesses mystérieuses de la vie de Paris et les hasards des poses surprises — wie er selbst sich ausdrückt.

Jene berühmte Trocken-Nadel-Radierung mit dem daraufgekritzelten Vers

Lasse enfin de l'âpre parure,
A tes pieds, en monstre dompté,
Tu fis se coucher ta fourrure,
Invincible en ta nudité,

ist gewiss auch nicht aus Abscheu vor dem dargestellten Weib entstanden! Auch jene stark erotischen Blätter des «Parnasse satyrique» verraten gerade keinen starken sittlichen Ekel an der Sünde, weder jene bockbärtige Herme, die von winzigen Bachantinnen in gewissen Körpergegenden umkrabbelt ist, noch jene ausgestreckte Faunin ohne Arme mit ihrem Schwarm von kleinen Aegypamen.

Aus einer höchst kuriosen Anrede an seine Muse (ma Mye) klingt ebenfalls nichts weniger als sittliche Entrüstung. Schon die Sprache, in der Rops zu seiner Muse redet, die Sprache des Rabelais und des Balzac der Contes drôlatiques klingt nicht nach Strafe und Busse.

«Vère, ma Mye, lässt der sehr litterarische Rops sich hier vernehmen — ne sont en ma paouore cervelle, que hannetons voletants, flourettes prime: verdières et folles avènes, ce qui est grand pitié pour yceulx qui moyennant force patards, laborent es-

Académyes, le gésier tout aorné, paulmé d'or, et enchargié de mesdailles, avec un chief vilainement cathareux branlant et besicleux . . . Gens sans vergogne, qui dysent aux chouses de la création: Ce cy n'est point de bon labeur, je fays mieux. Alors Monseigneur Dieu va se musser en grande honte de n'avoir point esté aussi aux académyes». Das ist doch sicher ein sich rühmen der reinen «gauloiserie».

Dieser Herrgott, der sich grämt und schämt nicht auf Akademie gewesen zu sein, welch ein wunderbares Wort!

Es giebt noch einmal einen ähnlichen Text von dem gelehrten Rops, der in der gleichen Sprache die gleiche Weltanschauung ausspricht. Es ist das ein Epigraph zu einer Zeichnung, einer Sirene mit dem Meer hinter sich, und der Legende: Non hic piscis omnium. Dieses Epigraphium giebt quasi eine Naturgeschichte der Sirenen und fährt dann, von ihnen redend, also fort: Ne les peuvent ouyr et vésir sans dangier, et faire avec elles beaux devis, que les gens très doctes et bons phycicians, aussy les ménestrels et les tailleurs de belles imaiges et ceux qui ont rapports avec Génies fadesques et herméteux. Ne les peuvent en ryen comprendre les soudards, tabellions, chats fourrés et aultres de même sequelle. Ne plus ceux qui ne sont pas grands clercs en leurs mestiers et n'ont point belle cervelle en leurs chiefs.

C'est pourquoi les sudits sçavants et devyns les nomment en leur languaige de latin: Non hic piscis omnium, dont la signifiance est que ces chauldes sireines ne sont point le poisson des villains. Ce qui m'est avis et bien dit.

IV.

Und dennoch ist die «gauloiserie», die bis jetzt so stark betont werden musste, nur die eine Seite der Medaille; der Revers sieht ein wenig anders aus, und es wird sich fragen, welche der beiden Prägungen wir für die stärkere halten wollen.

Die Wollust der Creatur ist gemenget mit Bitterniss, sagt der Meister Eckhard, der das Wort tief empfunden haben muss. Rops aber ist sein Landsmann. Rops ist von Haus aus kein Gallo-Romane. In Rops fliesst ein Tropfen reinen germanischen Blutes.

Eines vor allem, sagt de Molder, fällt auf in einer Sammlung von Rops, das flandrische Blut des Künstlers und, unter der romanischen Aeusserlichkeit, der germanische Urgrund seiner Kunst.

Er ist oft sehr versteckt, dieser Urgrund, und dem oberflächlichen deutschen Beobachter zeigt er sich kaum. Auch in Karl Huysmans liegt das deutsche Element, so stark es ist, nicht oben auf, sondern wird durch seine besondere Art von Katholizismus fast bis zur Unkenntlichkeit maskiert. Deutlicher schon erkennen wir es in Georges Rodenbach und noch deutlicher in Maeterlink.

Sie alle aber sind Landsleute.

Und sie sind zugleich Landsleute von Thomas a Kempis, von Ruysbroeck, von Gerhard Groote.

Sie alle sind Mystiker.

Wenn es Rops nicht immer ist, wenn bei ihm oft genug der reine «Gaulois» herauskommt, so ist er es dafür in einzelnen Werken um so stärker. Auch in

Rops steckt ein germanischer Christ, der die Sinnlichkeit verneinen muss, der die Sinnlichkeit als Werk des Teufels empfinden muss und dem, wie oft er gelacht und gespottet und gehöhnt hat, in tiefster Seele ein unendliches Grauen vor der Sünde wohnt. Und diese zweite Seele in seiner Brust muss, wie oft sie sich auch verleugnet, sehr stark sein; es ist sogar wahrscheinlich seine erste Seele. Denn aus ihrer Kraft und Eigenart floss das Leben seiner unstreitbar genialsten Werke, seiner mystisch-symbolischen Schöpfungen, seiner Sataniques, in denen er manchmal an Goya, viel häufiger aber an den alten Höllen-Breughel, ja an Albrecht Dürer erinnert.

Doch macht sich diese «germanische Seele» bereits in andern Werken geltend, wo Rops die Wollust noch realistisch darstellt. Auch hier tritt schon oft genug das Grauen an die Stelle des Wohlgefallens, die Verhässlichung an die Stelle der Verschönerung und Idealisierung, die Verneinung an die Stelle der Bejahung, die tragische Färbung an die Stelle der komödischen.

Wie Shakespeare seine Tragödie nie rein hält, sondern stets mit komischen Elementen untermischt, so spielt bei Rops die Tragik in die Komödie hinein, und dadurch unterscheidet sich Rops auffallend von seinen Vorgängern in der französischen Komödie, die eben alle von reinerem gallischem Blute waren. Man muss bis auf die Mysterien des Mittelalters zurückgehen, um etwas den Sataniques verwandtes zu finden.

* * *

Interessant ist das Verhalten der Kritiker in diesem Punkt. Je mehr sie Rops durch Landsmannschaft

verwandt sind, desto stärker empfinden sie den verneinenden und tragischen Gehalt seiner Werke, und umgekehrt. Der Marseillaiser Pradelle sieht fast nur Bejahung und Komödie in der Rops'schen Kunst. Nach ihm ist das Idol, das Leben, der Zweck dieser Kunst allein das Weib, und nicht sowohl das Weib als Abstraktion, das Weib als Seele, als Poesie, als Ideal, nein das Fleisch, der Körper des Weibes, dieses «süssen Menschenthiers». Die Domaine dieser Kunst, so unendlich sie sein mag, beschränkt sich dennoch, nach Pradelle, auf den Körper des Weibes, des modernen Weibes, des Weibes, das er liebt, 'et qui est devenue sa conquête, sa proie, sa force.

Rops ist für Pradelle ein Teufel von einem Künstler, ein muskulöser und nervöser Teufel zugleich, ein grosser Lacher, voll von lustigen Spässen, der eine entzückende, zierlich-heitere Welt auf seine Kupfertafeln zaubert, eine Welt, qui pétille de grâce, de gaieté, de fine robustesse. Nach eben diesem Kritiker giebt es nichts was so verführerisch wäre, so farbenschillernd, so einschmeichlerisch, «als dieses plastische Dekamerone der galanten Pariserin, die Rops nimmt, wo er sie findet, die er um und umwendet, die er auskleidet, der er aber, in der äussersten Nacktheit, immer noch einen Fetzen lässt, einen seidenen Strumpf, ein berstendes Korset, einen hochgestöckelten Pantoffel, alles, um ihre Nacktheit noch prickelnder zu machen». Man öffne eine Mappe von Rops, ruft Pradelle aus, und entgegen blüht uns die Blume des Fleisches, die Blume der Wollust, deren Duft die Versuchung und — vielleicht das Verderben der Gesellschaft ist!

Für Pradelle ist Rops l'artiste le plus absolument

parisien, der zugleich die Natur liebt mit religiöser Verehrung, mit altheidnischer Vergötterung.

Der Provençale sieht also in Rops nur die eine Seite der Medaille, die heitere, wo die Komödie lacht und scherzt und spottet, ja blasphemiert, wenn es darauf ankommt, auf alle Fälle aber jeder Art Ernst eine Nase dreht oder auch etwas anderes weist als die Nase.

Die andere Seite wird von Pradelle nur eben berührt.

Die gleiche Auffassung teilt Oktave Uzanne. Er kennt Rops nur im blumigen Gewand der Jugend, enrichi de joyeuses arabesques. Er nennt ihn den gesundesten Pantheisten unserer Zeit, der mit der Natur unter tausend Formen kommuniziert, aber — sans la moindre lithurgie diabolique. Er sagt von der Gesamtheit des Rops'schen Werks, qu'elle se ressent des vertes et vigoureuses amours des Jupiter-Sonnengott-Menschen, der da anbetet, alles was lebt, alles was wächst, alles was blüht, alles was athmet unter dem blauen Himmel.

Auch Uzanne sieht in Rops nur die Bejahung des Lebens.

Schon anders fasst Arsène Alexandre den Künstler. Er betrachtet Rops nicht ausschliesslich als Verherrlicher des Fleisches und der Fleischeslust sondern er kennt auch den andern Rops, in welchem der Christ zum Durchbruch kommt, der Christ und der Germane, als Strafer des Fleisches und der Fleischeslust, als Brandmarker der Ueppigkeit, als Betoner der Sünde.

Keiner wie Rops hat, nach Alexandre, die moderne Dirne so an den Pranger gestellt, die Dirne mit dem knochigen Körper, mit dem zugleich starren und von Alkohol wirren Blick, mit den vorstehenden Kinnladen, diese Dirne, deren ungeheure Macht, unbegreiflich den

Keuschen und Gesunden, sich grausig zusammensetzt aus Gemeinheit, aus demonstrativer Magerkeit, aus Hässlichkeit, aus Dummheit und Kloakengeruch . . .

Und keiner wie Rops hat ihn schimpflicher gebrandmarkt den Kumpan dieser Dirne, den lendenlahmen Wüstling mit den Hängelippen, der, wenn man ihm seine äusserliche strenge Correkheit, wie er sie dem Schneider verdankt, plötzlich vom Leibe risse, da stünde als eine Ruine von Mensch, «un squelette couvert de peau flasque, les membres grelottants et s'entre-choquant dans une fièvre de gâtisme».

Und so ist für Arsène Alexandre das Werk von Rops ein offenbarungsgewaltiges Denkmal von Menschen mit gemeiner Genussucht, mit elender Gesundheit, mit überhitzten oder gelähmten Gehirnen.

Oktave Mirbeau, aus Lothringen, äussert sich ähnlich.

Wie August Rodin, schreibt Mirbeau, mit dem Rops allein verglichen werden kann in dieser Zeit der ängstlichen Talente und der allgemeinen Ideenarmut, so häuft auch Rops auf das Haupt des Mannes den unendlichen Schmerz der Menschheit. Er zeigt uns den Menschen, der gestachelt von seinen Sinnen, unter der fleischlichen Lust röchelnd zusammenbricht.

Das ist nicht mehr der idealisierte Amor, der zwischen Blumen flattert, der Amor mit den rosigen Pausbacken und seinem ewigen Lächeln auf den stupid-gesunden Lippen . . . C'est l'amour avec son masque satanique qui vous terrasse, vous étreint de ses genoux de fer, vous écrase de ses ruts qui d'échirent, vous vide le coeur, le cerveau, les moelles, et vous laisse brisés, anéantis, souillés . . ,

Die sündhafte Heiterkeit, die Frivolität, die altfranzösische Komödie fangen an, ihr Gesicht zu verhüllen.

Der Pessimismus hisst seine Fahne auf.

Schwarz, weithin flatternd, unheimlich, eine ganze Welt verfinsternd, hisst er sie auf mitten in dem Werk, mitten in der Komödie von Félicien Rops.

* * *

Karl Huysmans, der geniale Landsmann von Rops, lässt überhaupt nur diesen lebenverneinenden, diesen pessimistischen Rops gelten. Er, der naturfeindliche Verfasser von A Rebours, der Schilderer des Satanismus und der Schwarzen Messen in Là bas, der spätere Büsser und Benediktiner, er sieht in Rops überhaupt nichts anderes als den Schwinger der schwarzen Fahne, als den finstern Apokalyptiker, als die Posaune des jüngsten Gerichts . . .

Alle übrigen Werke schlägt er nicht sehr hoch an im Vergleich zu den mystischen. Wo Rops die Wirklichkeit einfach und mit unerbittlicher Wahrheit darstellt, liebt Huysmans ihn wenig. Wenn Rops, ganz unsymbolisch, die Pariser Dirne der alltäglichen Wirklichkeit schildert, bleibt er, so findet Huysmans, weit zurück hinter der Wahrheitswucht, dem überraschenden Lebensodem, dem — cri méchant de ce prodigieux Degas.

Den Vorzug vor Rops giebt Huysmans auf diesem Gebiet auch dem Zeichner Forain, dont le sens parisien est autrement sûr. Und in seinen realistischen Bäuerinnen findet Huysmans ihn zu sehr abhängig von Millet. Ueber die Titelblätter äussert er sich fast verächtlich. Der Germane Huysmans, so sehr er in gewissem

Sinn «Franzose» und so sehr er Katholik ist, kann in Rops doch nur dem germanischen Element vollkommen gerecht werden. Ueber die Gauloiserie seines Freundes geht er hinweg. Die Komödie grossen Stils in Rops sucht er zu übersehen.

Gegenüber dem mystischen und symbolistischen Rops schlägt er dann um so höhere Töne an. Da hat Rops «Célébré ce spriritualisme de la luxure qu'est le Satanisme, peint, en d'imperfectibles pages, le surnaturel de la perversité, l'au delà du Mal».

Sobald Rops das Weib synthetisiert und symbolisiert und es über alle Wirklichkeit hinaushebt, ist er für Huysmans unvergleichlich in der ganzen Geschichte der Kunst. Er stellt ihm hier als ebenbürtig nur seine ausgesprochensten Antipoden zur Seite, die Symbolisten der höchsten himmlischen Reinheit und Heiligkeit, den Fra Angelico und Memling. Und sein Werk ist für ihn einfach la dernière expression de l'art catholique chez les modernes.

O grand vice biblique, ô sublime luxure,
Axe, pivot du monde et moteur des grands rois,
Salut à toi, puissance infernale, qu'assure
Un triomphe si grand, qu'il fait naître l'effroi.

So dichtet, ganz im Sinne Huysmans der Vicomte de Colleville in einer Huldigung an Rops.

Denn Rops hat, wie Huysmans sich ausdrückt, die Idee der Unzucht, die so lang in der Anekdote eine kleinlich alberne Zustutzung und gemeinpöbelhafte Auffassung erfahren musste, wieder begriffen in ihrer ewigen mystischen Allmächtigkeit, und er hat sie, mit wahrhaft religiösem Geiste, wieder in den Rahmen der ewigen Dinge hineingestellt. Darum ist sein Werk nicht obscön und materialistisch, sondern christlich

und schrecklich, umloht von den Flammen des Gerichts. Er hat die teuflische Exstase gemalt wie andere die himmlische Vision.

«In einem Jahrhundert, sagt Huysmans wörtlich, wo die materialistisch gewordene Kunst nichts sieht als hysterische Weiber mit entzündeten Ovarien und Nymphomanen, deren Gehirn ausschliesslich in den untern Regionen des Körpers funktioniert, in dieser Zeit hat Rops nicht etwa das Weib unserer Tage, nicht etwa die Pariserin von heute monumental dargestellt, sondern das ewige Wesen des Weibes, das giftige nackte Thier, die grosse Hure der Apokalypse, das willige Werkzeug des Teufels . . .»

Und das klingt freilich schauderhaft mittelalterlich.

Man kann überhaupt nur staunen über den Geist der Litteratur, die sich um das Werk von Rops herum gruppiert. Keiner von all diesen Franzosen nimmt die Wollust im antik-heidnischen Sinne als Geschenk und Gunst der Götter, als Gabe und Gnade der reichen Königin Natur, sondern alle haben — was der Protestantismus, wenn nicht in der Praxis, so doch in der Theorie abgeschafft hat — alle haben ein mittelalterlich-christlich-asketisches Gewissen, und die «Wollust der Kreatur» ist ihnen ganz naiverweise eine Emanation des Teufels. In dem Gedicht eines jungen Poeten an Rops, lässt der Dichter den Teufel also sprechen:

Mais il faut que la Terre adore Lucifer.
Je suis grand comme Dieu: moi, j'invente La Chair,
La volupté des seins et la splendeur des hanches.

Und dann fährt der Dichter weiter:

Gloire au Ventre, hurla chaque démon laché,
Et depuis lors la femme, à sa proie attachée,
De son corps précieux fait un nid de péchés.

Das klingt doch gewiss mönchisch-mittelalterlich!

Oder es klingt eben katholisch. Es klingt romanisch.

Das Verhältnis zum Weibe bildet auch einen tiefen Wesensunterschied zwischen Germanen und Romanen. Der Romane ist auch in diesem Punkt naiver, d. h., er ist ungerechter. Er bringt es fertig, seine eigene Schwäche und Lasterhaftigkeit dem Weibe als Schuld anzurechnen. Er braucht die Verderbtheit des Weibes, er schafft sie sich; aber in seiner Naivität findet er, dass das alles der Teufel gethan hat. Und das Weib selbst wird ihm, ganz im mittelalterlichen Stil, zu einem Köter des Teufels, zur Teufelin selber.

Nicht der tausendste Teil ist in germanischen Ländern Böses über das Weib ausgesagt worden als in den romanischen. Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan, sagt Goethe. «Zieht uns hinab», sagt der Romane, der galante Romane. Galanterie ist eben bloss Form.

Huysmans aber hätte nicht zu der besondern Spezialität von Katholizismus kommen können, zu der er in der That gekommen ist, wenn der germanische Kern in ihm nicht doch sehr stark, vielleicht seit längeren Generationen, romanisiert gewesen wäre. Und darin besteht diese Spezialität: sich, aus lauter Religiosität, eben so gern mit dem Teufel oder noch lieber mit dem Teufel als mit Gott selber zu beschäftigen. Man lese nur den Roman Là bas.

Und Rops, der Liebling, ich hätte fast gesagt, der Heilige des Dichters von Là bas scheint allerdings an dieser selben Spezialität stark teil zu haben. Es ist das, was Huysmans an ihm das apokalyptische nennt.

* * *

Leugnen lässt sich nicht, dass die Sataniques und oft auch die Diaboliques von Rops eine Sprache führen, die wohl an die Apokalypse erinnern kann. An ungeheuerlicher und schauerlicher Phantasie stehen sie ihr nicht nach, und in rücksichtslosem Cynismus lassen sie die Bibel weiter hinter sich. Einzelne unter den Blättern können in der deutschen Litteratur nicht beschrieben werden (was aber wahrhaftig kein Compliment ist für die deutsche Litteratur). Ein unheimlicher religiöser Schauer, mit wollüstigem Grausen gemischt, weht uns aus den meisten Blättern entgegen. Kitzelig wirken sie gewiss nicht. Sie wirken grausig.

Aber wie schon in der Apokalypse hart neben dem Sublimsten das Groteske steht, und wie heute viele bedeutende Männer, ohne gerade Banausen zu sein, nicht übermässig hoch von diesem Buche denken, so könnte auch ein «frivoler» Geist die Sataniques von Rops als eine phantastisch-tolle bewusste Posse, also eben auch für Komödie erklären, vielleicht im ästhetisch besten Sinn des Wortes.

Ich wüsste nicht, was dagegen einzuwenden wäre. Will doch Schopenhauer sogar in der Göttlichen Komödie des Dante überall Ironie spüren und deren Titel durchaus in unserem Wortsinn aufgefasst wissen!

* * *

Soll ich aber eine Vorstellung zu geben versuchen von den einzelnen Blättern der Sataniques?

Das erste Blatt heisst: Der Teufel der Unkraut säet.

In der Nacht, über dem schlafenden Paris, erhebt sich, den ganzen Himmel ausfüllend, ein gigantischer Säemann. Seine Füsse mit den ungeheuern Holzschuhen

stehen, der eine auf den Dächern der grossen Oper, der andere auf den Thürmen der Notre-Dame. Unter dem ungeheuern gothischen Spitzbogen, den seine magern Beine bilden, wälzt die Seine ihr träges Wasser, von dem ein bleicher Schein zurückfällt. Die Mondscheibe selber ist von den Wolken bedeckt. Mit dem einen Arm hält der Säemann seine Schürze auf, die erfüllt ist von weiblichen Larven, und mit dem andern Arm fährt er gerade aus, weithin über das Firmament, um seinen Samen alles Uebels über der ahnungslosen schlafenden Stadt auszustreuen. Er ist als Bauer gekleidet und trägt einen breitkrämpigen Schlapphut. In seinem knochigen Gesicht brennen ein paar Augen wie Kohlen, und um seinen Mund liegt die Grimasse eines erbarmungslosen sardonischen Lächelns.

Das zweite Blatt heisst die Entführung. Eine nackte Hexe fährt auf ihrem Besenstiel durch die Lüfte; aber der Teufel fasst den Stiel und schleudert seine Beute kopfüber hinaus in die Unendlichkeit des Raums.

Ich habe schon hervorgehoben, dass man nicht alle diese Blätter in deutscher Sprache beschreiben darf. «Le sacrifice» ist dieser Art.

Que m'importent la mort, l'éternité future,
Dieu, l'ineffable espoir, l'indicible torture!
Rien ne peut de tes bras me distraire un instant;

Car en ta chair ardente où se dissout mon âme,
J'ai savouré, caresse ou brûlure de flamme,
Et le Ciel que je brave et l'enfer qui m'attend!

Diese Worte legt José-Maria de Hérédia dem «Opfernden» in den Mund.

Unbeschreiblich ist auch «le Calvaire». Den Vorgang auf diesem Blatt auch nur in dürren Worten anzugeben, wäre nach deutschem Gesetz, auch ohne die

famose «lex Heinze», schon ein Gipfel der Gotteslästerung. Für Huysmans aber und Péledan, auch für Oktave Mirbeau, ist es ein Werk von tiefsittlichem, von tiefreligiösem Charakter. Und ihnen hat niemand in Frankreich widersprochen, auch kein kirchliches Organ.

So können die Begriffe des Sittlichen und Religiösen bei zwei engbenachbarten Nationen auseinandergehen, die sich doch beide rühmen, christliche Nationen zu sein.

Ebenso wenig lässt sich an dieser Stelle über das andere Blatt der Santaniques reden, das «Idol». Noch in keinem Werk der Welt, sagt Huysmans ist die Heftigkeit der fleischlichen Lust zu so starkem Ausdruck gekommen; noch niemals ist es gesehen worden, dass ein Ausdruck von Exstase das menschliche Angesicht in so sublimer Weise verzerrt hat. Das dargestellte Weib ist für Huysmans «une sainte satanisée en prière», «une Sainte Thérèse diabolique».

* * *

An die Sataniques lassen sich einige Werke verwandter Natur anreihen. Da ist zu nennen: «Pornokrates» oder «la Femme au cochon». Sie hat eine Binde vor den Augen, und ausser ihrem Hut und den eleganten schwarzen Handschuhen, die bis zu den Ellenbogen gehen, und den schwarzseidenen hohen Strümpfen, ist sie nackt, schamlos nackt, und schön, und von strotzender Gesundheit, von plebeischer, herausfordernder, brutaler Gesundheit. Sie wird von einem Schwein, das sie an der Leine hält, geführt. An dem wolkigtrüben Himmel sieht man erschrockene

Amoretten voll Entsetzen die Flucht ergreifen, und zu ihren Füssen, in einem Fries, reihen sich weinend die allegorischen Figuren der Skulptur und der Malerei, der Musik und der Poesie.

Ein kurioses Blatt ist die «Organistin des Teufels». Ihr Instrument hat seltsame Orgelpfeifen. Und was sie spielt, ist die triumphierende Symphonie der ungestümen Begierde.

Selbst ein Oelgemälde ist hier zu verzeichnen: Die Versuchung des heiligen Antonius. Das Werk ist durch seine Reproduktion bei Muther in weiteren Kreisen bekannt. Jedermann hat es in der Vorstellung, das üppige Weib, das an Stelle des armen Gekreuzigten, der schmählich zu Boden sinkt, dem Heiligen seine schamlose Nacktheit anbietet und mit Triumpfessicherheit auf den entsetzten Asketen, herunterblickt, während hinter dem Kreuz der Teufel und das Schwein mit Bosheit oder mit Gleichmut der Dinge harren, die da kommen sollen. Camille Lemonier sagt von dieser Erfindung: elle est l'éclat de rire d'un Aristophane merveilleusement infusé de malice diabolique ; mais elle contient aussi (und das ist sehr wichtig) la sevère douleur d'un esprit trempé dans la souffrance humaine.

Verwandt damit ist die farbige Radierung Evocation ou Incantation, wo vor dem staunenden Faust, durch die geborstene Leinwand eines christlichen Heiligenbildes, vielleicht einer Madonna, die schöne Helena in heidnischer Nacktheit hervorbricht. Das Blatt beweist zugleich, dass Rops, der grosse Moderne, auch das historische Kostüm meisterhaft beherrschte, wenn er es gerade brauchte.

* * *

Viele Moderne, die sich besonders laut so nennen, setzen ihre Modernität darein, von der Vergangenheit nichts wissen zu wollen, oder auch wirklich nichts zu wissen. Die französischen Kritiker, die in Rops die Modernität betonen, begreifen die Sache anders.

Modern sein, so ungefähr drückt sich einer von ihnen aus, das heisst zu allererst sich der ganzen Vergangenheit bewusst sein, von Niniveh und Nimrud bis Theben und Memphis, von Babylon und Persepolis bis Athen, von Ellora und Madura bis Jerusalem, von Rom bis Byzanz, von Florenz bis Paris und London . . . das heisst der Zeitgenosse sein aller Jahrhunderte, der Mitbürger aller Nationen und doch wieder ganz besonders ein Kind seiner eigenen Zeit und seines eigenen Volkes.

Modern sein, das heisst alles gesehen zu haben vom Indus bis zum Jordan, vom Euphrat und Tigris bis zum Nil, vom Tiber bis zur Themse . . . das heisst alles gelesen zu haben, Upanischad und Zend-Avesta, Moses und Confucius, die Edda und die Kritik der reinen Vernunft.

Ein Moderner, der etwas bedeuten will, hat tausendmal mehr Arbeit zu leisten, als einer der alten Zeit.

* * *

Zusammen mit den Sataniques sind vor allem die Diaboliques zu nennen, die sich ihnen zum grossen Teil würdig anschliessen, nämlich die Illustrationen zu dem gleichnamigen Werk des Barbey d'Aurevilly. Das Blatt, das dem Buche vorgesetzt ist, gehört zu den tiefsinnigsten Schöpfungen des Künstlers.

Eine Sphynx ist ausgestreckt in streng hieratischer

Haltung, die Brüste hart, starrend, die Tatzen in strenger Parallele nach vorn gerichtet, der Kopf steif und hoch. Ein nacktes Weib, diesmal ohne verringerndes Attribut der Toilette, schmiegt sich, mit dem Rücken, an die Sphynx an, sie umfasst ihren Hals, sie streckt sich zu ihrem Ohre hin, sie fleht sie an, ihr doch endlich ihr Geheimnis zu offenbaren, das übernatürliche Geheimnis von einer ungeahnten Lust, von einer neuen unerhörten Sünde. «Lasterhaft, einschmeichlerisch reibt sie ihr Fleisch an dem granitenen Ungeheuer, sucht es zu verführen, bietet sich ihm an, wie sie sich sonst dem Manne anbietet, dem sie sein Geld statt seines Geheimnisses entlocken möchte, verrät die Dirne auch in dieser erhabenen unantastbaren Nacktheit einer Göttin oder Eva — — —»

. . . Dieses Weib, ruft Mirbeau aus, welch ein wunderbares Symbol der Sünde! Und wo ist heute der Maler, der einen Körper, wie den Körper dieses Weibes zeichnen und modellieren könnte . . . qui pourrait donner à ces chairs qui s'offrent un tel frémissement de passion, une telle intensité de vie amoureuse . . .

Nur Rops, meint Huysmans, konnte die «Diaboliques» illustrieren, qu'un artiste foncièrement chrétien comme Barbey d'Aurevilly était, seul aussi, apte à écrire.

Huysmans nimmt also d'Aurevilly ernst, nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als katholischen Christen. Herman Bahr ist ja auch seiner Meinung. Aber selbst in Frankreich giebt es Leute, für die dieser «dandy de la littérature» eigentlich ein Hanswurst ist.

Ich lasse dahingestellt, welche der beiden Auffassungen der Wahrheit am nächsten kommt. Aber ich bin auch der Meinung, dass Rops kaum einen kongenialeren Autor finden konnte als Barbey d'Aurevilly, der jedenfalls, wie Rops, trotz allem Satanismus, der Komödie näher steht als der Tragödie, besonders jener Komödie, die auch insofern Komödie ist, dass sie sich gern mit ihrer eigenen Eierschale maskiert und dann gelegentlich das vorstellt, was sie, in der christlichen Zeitrechnung, ursprünglich war, ein kirchlich-religiöses Mysterium — welches eben, wie Rops oder Aurevilly, im Protestantismus undenkbar ist, selbst wenn man von den grotesken Partien absehen wollte.

* *
*

Von den zusammenfassenden Urteilen über Rops als Künstler weiss ich keins, das so knapp und zugleich so erschöpfend wäre, als das seines Freundes Oktave Mirbeau.

Ich kenne keinen Künstler, schreibt dieser Kritiker und Dichter, der uns das Leben mit einer solchen Wahrheit und ausserordentlichen Kraft zum Bewusstsein bringt und dessen Werk durch Tiefe der Gedanken so sehr unser Nachdenken herausfordert. Ich kenne keinen, dessen Zeichnung bewunderungswürdiger, persönlicher, strenger wäre, und reicher an Schönheit, jener geheimnisvollen Schönheit, die den Dingen erst einen Sinn und eine Seele giebt. Rops ist alles: Maler und Schriftsteller, Philosoph und Gelehrter, und seine Radierungen, seine Aquarelle und Gemälde tragen alle den Stempel eines wunderbaren Geistes,

dem nichts menschliches fremd ist, und eines feurigen Herzens, in dem aller Schmerz und alle Lust der Menschheit einen Widerhall gefunden hat.

V.

Ein Artikel über Rops, der nur von seiner «Kunst» und nicht auch von seinem Handwerk spräche, wäre in lächerlicher Weise unvollständig. Denn Rops ist ein Handwerker wie selten einer. Die handwerkliche Seite der Kunst steht ihm nicht weniger hoch als die «ideelle». Mit Verachtung spricht er von Leuten, die als offizielle Hüter der Kunst fungieren und vom Handwerk nicht eine Ahnung haben. «Dass ein Galerie-Direktor, schreibt er einmal ironisch, oder ein Professor der Aesthetik, der Jahr aus Jahr ein seine Gemeinplätze vorträgt, eine Photogravüre nicht von einem «vernis mou» oder einer Schab-Aetzung oder manière noire unterscheiden kann, das hat natürlich nichts zu sagen, das gehört nicht zu seinem Amt . . .»

Rops der geniale Künstler, der grosse Maler und Poet, der diese unendliche Reihe von Lebensgestalten und Traumbildern geschaffen hat, sagt Léon Maillard, er ist auch als handwerklicher Arbeiter ohne Gleichen . . . vertraut mit allen Geheimnissen des intensiven Schaffens.

Sein Streben nach Vollkommenheit in der plastischen Darstellung finde ich am besten bei Pradelle gewürdigt.

Zwei Kardinaltugenden sind es, nach dem Ausdruck dieses Kritikers, aus denen sich die Originalität des belgischen Künstlers zusammensetzt und die gleichsam sein Mark und seine Knochen sind: sein unaufhör-

liches Hinterhersein hinter dem Leben, sein ewig unbefriedigtes Trachten nach immer grösserer Lebendigkeit, und sein gleich grosses Streben nach formaler Vollendung.

Diese doppelte Tendenz spricht aus jeder Seite seines Werkes. Sei es Zeichnung oder 'Lithographie, Radierung oder Aquarell, jedes Blatt trägt, lesbarer als seine Unterschrift, diesen Doppelstempel seiner Faktur. Seine Laune hat gut sich in den tollsten und unwahrscheinlichsten Phantasien ergehen; durch seine Träume können, noch so wirr, die unglaublichsten und skandalösesten Ausgeburten fieberhitziger Gehirne ziehen und in unheimlichen Spuk ausarten: seine Zeichnung wird, bei aller Nervosität, bei allem innern Leben, äusserlich fest und sicher bleiben und wird die Linie und Körperlichkeit, die dem Gegenstand eigen ist, fehlerlos wiedergeben . . .

Dieser Träumer beobachtet langsam, geduldig, tief, und er macht nichts, wo sich sein heller Geist, sein geübtes Auge, seine sichere Hand nicht auf den ersten Blick verrieten. Das schwierigste, «die epileptische Convulsion, das trunkene Auge, die Zuckungen der Wollust, die Schamhaftigkeit, die Schamlosigkeit, die Heftigkeit der Brunst, die Poesie der Ekstase, eine überraschte Haltung des menschlichen Körpers, so seltsam sie sei: er zeichnet sie, setzt sie hin, bringt sie in Beziehung zu einander und das mit einer Kraft, einer elektrischen Verve, einer Wucht des Ausdrucks, die unvergleichlich sind. Die Seele seines Werkes ist oft genug die Seele der Pariser Dirne, die Seele der «Rosenkränze des Teufels», die Seele der Verdammten; aber der unbeirrbare Zeichner bringt

diese Tollheiten, die hysterischen Phantasie-Ausgeburten, diese ganz verrückten Fieberträume in ein klares Relief, in einen sichern Contour. In seinem Kopf scheint manchmal die ganze moderne Unzucht zu tanzen, zu wirbeln, ein Bachanal zu feiern; sein Gehirn scheint entzündet zu sein und Flammen scheinen hervorzubrechen wie bei einer Feuersbrunst: aber seine Künstlerhand bleibt kühl und ruhig; sie hält den Stift und den Stichel, oder den Wischer, wie die Hand des Operateurs das Skalpel . . .

Diese Antinomie — eine Seele von Feuer unter einer eisernen Disciplin — fügt Pradelle hinzu, enthält die ganze Erklärung der Rops'schen Originalität. Sie erklärt seine besondere Form, — cette forme, l'antipode du banal, du poncif, de l'académique ; cette forme si moderne qu'elle parait être une forme nouvelle, étant faite de pondération, de mesure, de santé . . . et qui est pourtant classique par excellence.

Ueber seinen angestrengten Fleiss, seine minutiöse Gewissenhaftigkeit, aus denen allein eine solche Meisterschaft erwächst, äussert sich Rops selber zu verschiedenen Malen. Um etwas zu machen was Wert hat, und sei es auch nur die grösste Kleinigkeit, sagte er zu einem Freund, muss ich mich einschliessen mit meinem Modell, muss ich allein sein mit meinen Schwächen, mit meinen Aengsten vor dieser . . . cette sacrée cochonne de Nature, qui me flanque le truc, comme si j'étais un débutant. Und das bei jeder Sitzung! Wenn mein Modell mir sagen lässt, dass es verhindert ist zu kommen, stosse ich einen Ruf der Erleichterung aus. Denn Sie haben keinen Begriff,

wie mühsam ich arbeite; es ist manchmal mitleiderregend.

Aehnliche Aeusserungen that bekanntlich Gustave Flaubert.

Zu Mirbeau sagte Rops einmal: Ich komme mir vor wie ein fabelhaftes Wesen, das der Teufel geschwängert hat; ich fühle tausend Ungeheuer in mir ihr verruchtes Wesen treiben, und dieses Zeug muss ich, mit Güte oder mit Gewalt, aus mir herausschaffen, ou j'y crèverais.

Er verstärkt das Bild noch in einem Brief an Eugène Champsaur. Er kommt sich vor wie — dans la position de ces femmes qui sont grosses d'êtres singuliers procréés par Démonialité, peut-être étonnants, peut-être simplement hydrocéphales, mais qui ne peuvent sortir par les vagins normaux . . . Dussé-je m'ouvrir le ventre comme un Japonais, fährt er fort, il faudra bien que tout cela isse à la vie . . . et vienne en bonne lumière. Et si ce n'est qu'une souris, ce ne sera pas la souris de tout le monde, non hic mus omium.

Ich habe noch kein Talent, schreibt Rops mit 28 Jahren, j'en aurai à force de volonté et de patience.

Von Vauvenarques ist das Wort: la netteté est le vernis des maîtres, und in diesem Sinn kann, man sagen, Genie sei Fleiss.

In diesem Sinn sagte Théophile Gautier: wer einen Gedanken im Augenblick, wo er ihm kommt, nicht vollendet niederschreiben kann, der ist kein Schriftsteller. Und sagte Delacroix: wer einen Menschen nicht malen kann in der Zeit, wo er vom Dache fällt, der ist kein Maler.

Der letztere Ausspruch sähe auch Rubens gleich,

und so waren alle grossen Meister ebenso stolz auf ihre Vollkommenheit und Sicherheit im Handwerk wie auf ihr schöpferisches Vermögen.

* * *

Wer sich nur auf seinen «Geist» verlässt und seine Einfälle, wer, in diesem Sinn, das Kameel allein aus der Tiefe seines Gemüts malen zu können glaubt, ist noch nie ein grosser Künstler geworden. Rops hat zwar als Symbolist aufgehört, aber er hat — das kann man für gewisse «Symbolisten» nicht genug unterstreichen — er hat nicht als Symbolist angefangen. Ich kann, schreibt er 1863, nur ausschliesslich nach der Natur malen. Und ich bin bestrebt, das ehrlich und einfach wiederzugeben, was ich mit den Nerven fühle und mit den Augen sehe. Das ist meine ganze künstlerische Theorie.

Die Kunst an und für sich selbst ist edel, führt Goethe aus, deshalb fürchtet sich der Künstler nicht vor dem Gemeinen. Ja indem er es aufnimmt, ist es schon geadelt, und so sehen wir die grössten Künstler mit Kühnheit ihr Majestätsrecht ausüben.

Der Satz hätte Rops gefallen. Er bekennt sich begeistert zu dem Gedanken des Barbey d'Aurévilly, der auch von Zola sein könnte: Die epische Poesie ist bei jedem Gegenstand möglich, ob es sich um einen Ochsentreiber in einer obskuren Herberge handelt oder um ein Waschweib, das seine Wäsche am Bachufer klopft . . . der Ochsentreiber braucht nicht der Rob-Roy des Walter Scott und das arme Waschweib nicht die Nausikaa des Homer zu sein. Es handelt sich nur darum, meint Rops, jeden Stein, wie sehr er auch vom Ab-

wasser besudelt sei, richtig anzuschlagen, dass das heilige Feuer der Poesie daraus hervorspringe. Aber um diesen Zauberschlag mit Erfolg auszuführen, bedarf es der göttlichen Sicherheit des Instinkts, was man Genie heisst, oder jener andern Sicherheit von geringerem Rang, die durch Uebung erworben wird und die man Talent zu nennen pflegt.

Und da wir nun einmal, fährt Rops fort, die Sicherheit des Genies nicht haben können, so müssen wir eben bemüht sein, wenigstens im zweiten Rang zu den Künstlern zu gehören, die treffen, aux esprits «frappeurs». Aber wie viele Lithographien, wie viele Bilder, wie viele Radierungen, wie viele Zeichnungen werden dazu nöthig sein, ihr guten Götter!!! . . . und so werde ich also diesen Winter zu Paris meinen Kreuzweg der Kunst antreten; möchte Gott, dass ich nur dreimal unterläge!

Rops starb am 24. August 1897. Und an diesem Tag, und schon lange zuvor, ist er, wenn er auch im einzelnen wirklich öfter unterlegen sein sollte, von der Welt als Sieger angesehen worden.

VI.

Dieses Farbenklexen auf unendlichen Leinwänden . . . Je weniger einer zu sagen hat, desto grösser nimmt er die Leinwand. Mir steht es bis oben dieses Handwerk. Es ist so tötlich langweilig. Es kommt so gar nichts dabei heraus. Wie sollte auch! Man braucht sich nur die Leute anzusehen, die es treiben . . . Ein Kohlenstift und ein weisses Blatt Papier, damit kann man alles ausdrücken, eine Welt von Ge-

danken. Es ist die einzige Kunst, die mich noch reizt . . .

So ungefähr — es ist lang her, dass ich das Buch gelesen habe — äussert sich ein Maler bei Oktave Mirbeau in dessen Roman «Calvaire». Rops könnte zu diesem Maler Modell gestanden sein, die obigen Sätze stammen wahrscheinlich aus seinem Munde.

Und so meint auch Arsène Alexandre, dass das Ausdrucksmittel nur für den naivsten Laien den Rang eines Kunstwerks bestimmen könne.

Rops hat das schwere und schwerfällige Handwerk der Oelmalerei so gut gelernt wie einer seiner Zeit. Allein er gab es frühzeitig auf.

Er hat dann zuerst lithographiert. Er that es im Dienste illustrierter Blätter zu Brüssel, wovon er einige, wie den Uylenspiegel, selber gegründet hat. Die Originale dieser Art sind längst sehr selten. Der Catalogue descriptif et analytique von Erastène Ramiro (Eugène Rodriques) zählt 131 Nummern auf. Rops ist der erste, der die Lithographie wieder zu künstlerischen Originalschöpfungen verwendet hat, und Arsène Alexandre setzt ihn au premier rang de cet art si profond, si regrettable. Doch regrettable brauchen wir nicht mehr zu sagen, wir Deutschen besonders; hier hat die Entwicklung der neuen Kunst korrigierend eingegriffen.

Rops selber aber hat, ebenfalls ziemlich früh, den Stein mit dem Kupfer vertauscht. Er machte zunächst wie Andere, Radierungen in der herkömmlichen Aetzmanier. Aber nicht lang überliess er sich, wie Léon Maillard es ausdrückt, aux variations fantastiques de l'acide, der bösen Säure, die in ihrer gefrässigen

Wut oft genug über die gesteckten Grenzen hinüber frisst und gerade die allerfeinsten Intensionen des Künstlers zu schanden macht. Er griff zu einer Methode, die zwar nicht ganz unbekannt, aber wenig im Gebrauch war, und welcher die technischen Abhandlungen der Zeit kaum Erwähnung thun, obwohl sie eigentlich die einfachste aller «Methoden» ist: er griff zur «Trockenen Nadel», d. h. er zeichnete mit der Nadel auf die nackte Metallfläche.

Mit diesem Verfahren konnte er persönlicher sein als mit der Aetzung. Das leiseste Leben der Linie, ihre unmerklichsten Schwingungen konnte er damit auf die Platte bringen. Er konnte damit den Ausdruck der Empfindung in unverwischtem Blütenschmelz wiedergeben.

Avec ce frêle burin, sagt Maillard, les entailles du métal gardent entière la fécondation qui les anime venue tout droite de la pensée.

Aber Rops konnte sich dennoch mit der Trockenen Nadel allein nicht begnügen. Er wandte sie ebenso oft an in gleichzeitiger Verbindung mit der Aetzung, um deren grösseren oder kleineren Willkürlichkeiten nachträglich abzuhelfen und so Tiefe des Tons und Sauberkeit der Zeichnung zugleich heraus zu bringen. Und ebenso kombinierte und komplizierte er, um noch mehr in die Tiefe zu gehen, die geätze Radierung mit der Schabmanier und der Aquatinta-Technik.

Es lag ihm überhaupt unendlich an der höchsten technischen Vollkommenheit seiner Blätter. Das beweisen schon die vielen Probedrucke in verschiedenen Stadien der Ausarbeitung (états), die er von allen seinen Blättern selber, auf eigener Presse, herzustellen

pflegte, wobei er so lange auf der Kupferplatte korrigierte, touchierte und retouchierte, bis ihm der Probedruck genügte. Unklare, verwaschene, in alles verschluckende schwarze Nacht getauchte Blätter giebt es darum von Rops nicht.

Und immer sucht er nach neuen Ausdrucksmitteln und nach manigfaltiger und niedagewesener Verschmelzung und Combination der Methoden. «Le terrible voyageur à travers les Continents et à travers les mondes de la Passion, ne peut pas admettre que toutes ces images, ces apparences visuelles et idéales subissent un identique groupement, et que cette formidable somme d'aspects puisse se traduire aisément d'un seul style cursif.»

Er gelangte mit seinem Suchen und Versuchen, man könnte fast sagen, zu einer neuen Technik. Denn das Verfahren, das er zuletzt mit der stärksten Wirkung und mit besonderer Liebe kultivierte; das Vernis-mou-Verfahren war seit lange so gut wie vergessen. Unter den Holländern des XVII. Jahrhunderts hatte diese Technik geblüht; auch die Mannheimer Kupferstecherschule unter Karl Theodor hat vielleicht noch Blätter dieser Art aufzuweisen, und in England war das Verfahren, wenn ich recht unterrichtet bin, ununterbrochen in Brauch. Aber für Frankreich und damit für die moderne Kunst überhaupt wurde Rops sein Erneuerer.

Der Vernis-mou-Technik verdankt er, nach dem Ausdruck von Arsène Alexandre, des effets brouillés, des tonalités lugubres, des atmosphères saturées d'humidité malsaine.

Wie alle Künstler, sagt Rops selber, welche mehr

Zeichner und Maler sind als Radierer im engen Sinn des Wortes, so war auch ich stets darauf aus, mir ein Ausdrucksmittel zu suchen, welches das Aussehen eines Kohlenstrichs oder einer Tuschzeichnung am täuschendstens wieder geben könnte.

In der Manier der Trockenen Nadel und besonders im Vernis-mou hat er das äusserste in dieser Beziehung erreicht. Toutes fois, meint Léon Maillard. un vernis mou a un aspect matelassé, mollissant, penombré tout à fait de grasses enveloppes que l'on ne trouve pas dans l'eau-forte. Diese Technik hat Rops erlaubt, «de bien marquer certains cas léthargiques d'état de veille, d'assoupissement ténébreux de la Chair . . .»

Rops hat selber die Technik des Vernis-mou eingehend erklärt in einem Briefe an seinen Spezial-Drucker Delâtre, den dieser in einer besondern Abhandlung veröffentlicht hat. Der Brief ist in einer wenig schulmässigen Sprache abgefasst und man bekommt den Eindruck, als ob es Rops nicht besonders darum zu thun gewesen sei, sein Geheimnis allzu deutlich auszuplaudern ; er untermischt seine technischen Erklärungen besonders gern mit satirischen Ausfällen gegen gewisse Leute, professeurs de tout poil et de toute médaille, doctrinaires, prédicants, pontifs à toge et à toque.

* * *

Hier ist vielleicht der Ort, an Max Klinger zu erinnern, der sich mit Rops wohl vergleichen lässt, sowohl nach der ideellen wie nach der technischen Seite hin. Leider ist dieser Vergleich nur zu oft angestellt worden von Leuten, die weit entfernt waren Rops genügend zu kennen. Klinger ist wohl von Rops

beeinflusst worden. Und beide zusammen stehen auf den Schultern Goya's, dem sie technisch gewiss manches verdanken. Doch in ihrer Bedeutung als Maler-Poeten, als schöpferische Geister, überragen sie beide ihren spanischen Vorgänger.

Welcher von ihnen der bedeutendere ist? Klinger hat jedenfalls für sich die grössere und pathetischere Geste. Aber hohes Pathos braucht nicht notwendig mehr wert zu sein als gemeinmenschliche Natürlichkeit oder als Scherz und Spiel; und die Tragödie ist gewiss nicht immer ein höheres Kunstwerk als die Komödie. Ueber die subtilere Kunst, das Wort im strengsten Sinne genommen, verfügte Rops.

Dafür hat unserem Klinger aber auch die «Griffelkunst» auf die Dauer nicht genügt und er hat zum wuchtigeren Meissel gegriffen, und hat bewiesen, dass ein reiner und mächtiger Drang des Bildens und Formens in ihm lebendig ist wie in wenig Neueren. Seine grösste Schwäche als Radierer bestand, wie ich andern Orts eingehend, erörtert habe, in seinem Hang zur Erzählung, in seiner novellistischen Tendenz, womit er allzu oft, bis er der grosse Bildhauer geworden ist, die Grenzen seiner Kunst in störender Weise durchbrach. In diesen Fehler ist Rops nie verfallen; alle seine Werke sind, wo sie über den einfachen Realismus hinausgehen immer ornamental oder symbolisch, oder sie sind beides zusammen.

VII.

Viel Interessantes wäre auch über den Menschen Rops zu berichten. Schon seine streng-katholische und philologisch-wissenschaftliche Erziehung bei den

Jesuiten giebt für die Auffassung seiner Werke einen bedeutsamen Wink. Den ernsten Schuljahren, wo Rops die Kirchenväter fast auswendig lernte, folgte die ausserordentlich wichtige Zeit seiner «Odyssee», seiner oft geradezu phantastischen Fahrten durch Länder und Meere. Wie später Maupassant besass Rops seine eigene Yacht und auf der Yacht — seinen eigenen Harem.

Rops auf dem blauen Meer des Südens mit seinem exotischen Blumengarten von schönen Mädchen aller Rassen und Farben, das ist ein wahrhaftiges Fresko. So ungefähr sagt ein Mitarbeiter des Pan. Gewiss. Aber wenn der Verfasser jenes Pan-Artikels meint, dass diese Fresko-Vorstellung eine notwendige Voraussetzung sei zum Verständnis der Rops'schen Werke, so kann man dem nicht beistimmen. Jenes Fresko giebt vielmehr durchaus nicht die wahren Farben für Rops. Das Land der Heimat, das er mit seiner Seele suchte, mit seiner Künstlerseele, war das Land Rembrandt's und Salomon Ruysdael's, das Land der gebrochenen Farben und der gedämpften Lichter. In seiner Naturempfindung und Farbenempfindung war er Niederländer, Nordländer. Man muss ihn nur selber hören.

Er spricht in einem Freundesbriefe von Chateaubriand, Lamenais, Renan, für die er schwärmt. Denn alle drei sind Kinder nördlicher Küsten. Aber alles das, fährt er fort, ist nichts gegen das Entzücken unserer Künstlerseelen und Künstleraugen, wenn wir unsere flandrischen Schwestern im Bade sehen, von den Wogen umspühlt und geliebkost, während zwischen den weissen Schaumwellen ihre roten Haare wie griechische Feuer aufflammen, des feux grégeois brûlant

en l'honneur de la grande Vénus, mère des accouplements humains.

Die südlichen Meere und Gegenden liebte Rops kaum, im Gegensatz zu Maupassant.

Er spricht fast mit Verachtung «des bleus secs aciérés de la Méditerranée». Seine Geliebte ist die Nordsee. Sie liebt er mit einer unerhörten Leidenschaft, sie, «die von Island kommt und auf Perlmuttersand ihr schillerndes Gewand nach sich schleppt». Wenn er nach langer Abwesenheit sie einmal wieder besucht, wie öffnen sich gierig seine Nüstern, um ihren Hauch zu athmen, ihren berauschenden, ihren ganz besondern Duft, ses dessous de bras tout pimentés par les varechs, le sel, les coquillages et les fucus de ses grèves. Dann scheint ihm, dass eine geheimnisvolle Wahlverwandtschaft ihm das Herz anschwellt, dass diese Nordsee ihn schon als Kind geliebt und behütet und mit ihren düstern Gesängen eingelullt hat.

Eine geheimnisvolle Wahlverwandtschaft. Wahrlich, das ist das richtige Wort. Rops ist keine homerische, keine heidnisch-griechische Natur sondern, zum guten Teil wenigstens, eine germanisch nordische. Er ist keine naive Natur. Er stellt mit Vorliebe die Nacktheit dar, aber nicht naiv, nicht in unschuldsvoller Freude an ihrer Schönheit sondern mit bösem Gewissen, mit dem Bewusstsein, dass das schöne Spiel, das er treibt, eigentlich Sünde ist; er schreibt nicht eine Epopöe der Schönheit und des unschuldvollen Lebens in Heiterkeit und Genuss, er schreibt vielmehr die Komödie der Sünde, wo man lacht und lustig ist, nicht in Unschuld, sondern trotz der Schuld, trotz der Sünde, trotz des Teufels, den man im Nacken

fühlt, also eine christliche Komödie, die oft genug in ein mittelalterliches Mysterium umschlägt.

Seine Liebe zur düstern Welt des Nordens erklärt mir sein Werk mehr als alles andere.

Man muss nur nicht ausser Acht lassen, dass das nordisch germanische Wesen in Rops nur ein Ingrediens ist, dass von seiner Mutter her ungarisches Blut in seinen Adern fliesst und dass auch seine väterliche Generation schon keine rein germanische ist sondern ein Produkt aus germanischer und spanischer Vermischung, de ce mariage de la neige et du soleil, wie Rops sich selber ausdrückt.

Es ist ziemlich viel Sonne in ihm. Und viel Lachen. Seine Freunde haben ihn nicht umsonst den ewigen Jüngling genannt, «un véritable prototype de jeunesse». Er hat zwar den Vorhang gelüftet, hinter dem das Bild von Saïs, eine mystische Sphinx, unheimliche Wahrheiten kund thut; aber das Lachen ist ihm darüber nicht vergangen und er hat die Lust nicht verloren an seiner Komödie vor dem Vorhang.

Die christlich-mystische Naturverneinung und Lebensverneinung spricht in seinem Werk ihr Wörtchen mit, aber kaum in seinem Leben. Er hat selber den Wesenskern seiner Natur parabolisch zum Ausdruck gebracht.

Einige Freunde, so lautet seine Parabel, machen sich in der Frühe auf den Weg. Ihre lustigen Lieder erfüllen die Luft. Alle zusammen haben sie auf den Lippen ein frohes Lachen und im Herzen eine ungetrübte Heiterkeit. Um Mittag singen sie noch. Aber der Aufstieg ist steil, die Sonne brennt. Da lassen einige die Köpfe hängen, da verstummt

manch ein Mund. Dann kommt der Abend und ein düsteres Schweigen bemächtigt sich aller. Ihre Seelen sind müd geworden, gebückt schleichen sie weiter. Ein einziger singt noch; er preist in Liedern die Schönheit der Abenddämmerung, wie er die feuriggoldene Pracht des Mittags besungen hat und den frisch belebenden Hauch des Morgens.

Und so wird er fortfahren, und preisen wird sein Mund laut die Süssigkeit der blauen Nächte. Seine Freunde aber fangen an, die Achsel über ihn zu zucken, und vorüberkommende späte Wanderer halten ihn für einen Betrunkenen . . .

So schildert Rops sich selber.

Anekdoten giebt es über Rops mehr als über irgend einen modernen Künstler. Sie beziehen sich besonders auf seine Scheu vor der Publicität und Popularität sowie auf seine Verachtung derjenigen Käufer und Sammler, die seine Blätter nicht als Kunstwerke schätzten sondern als Pikanterien. In ersterer Beziehung wandte er gern die Stelle bei Montaigne auf sich an: Et comme on lui demandait à quoi faire il se peinait en un art qui n'était à la cognoissance de guère de gens: J'en ai besoin de peu, dit-il, j'en ai besoin d'un, j'en ai besoin de pas un.

Ich habe einen Abscheu vor aller Popularität, schreibt er in einem Briefe an Félicien Champsaur, und einen unüberwindlichen Eckel vor den Küssen der grossen Fama, si doux aux lèvres des «Ohnetes Gens».

«Ich bin ein Unbekannter, heisst es in einem andern Briefe, und ich kokettiere sogar ein wenig damit, es zu sein in einer Zeit, où les peintres sont tous notoires et notaires . . .»

Und dem entspricht seine Verachtung für die populäre Kunst seiner Zeit. Wenn ich einmal, schreibt er in dem angeführten Brief, zufällig eine Schwächeanwandlung verspüre der Akademie gegenüber, so öffne ich eine alte Mappe und betrachte die «Melancholie» und den «Ritter, Tod und Teufel» von Albrecht Dürrer, den Hundertguldenstich von Rembrandt, oder den alten Höllen-Breughel, und sofort entsteht in mir das richtige Gefühl de l'art macairesque, macaronique et simiesque qui est le nôtre à nous tous.

Eine naturalistische Kunst, die nicht mehr zu sagen hat als die Natur selber, findet er unnötig. Au fond, tout cela ne vaut pas le chant glorieux de l'alouette au premier matin ou le bouquet de fleurs blanches que la viorne amoureuse jette au rebord de ma fenêtre.

Ein Herr machte Rops ein Compliment wegen seiner «pikanten Sachen». Ja, meinte Rops, solche Dinge mach ich manchmal, pour abaisser ma fesse au niveau de votre face.

Rops liebte als Mensch die gesunde Natur. Und ebenso liebte er, wie alle hervorragenden Geister, die gesunden und einfachen Naturen. Er hätte sonst nicht die Perversität in jeder Gestalt mit solcher Kraft darstellen können. Einem einfachen Fischer, der oft auf dem stürmischen Meer sein Begleiter war, schickte Rops eine Zeichnung mit folgender Dedikation.

Dir, lieber Hans, Kind der Armut und des Meeres . . ., treue Seele, warmes Herz, dir widme ich diese Zeichnung in Erinnerung der schönen Tage und der herrlichen Nächte, die wir zusammen auf dieser Nordsee zubrachten, dieser wunderbaren See, die zum Ent-

zücken aller wahren Maleraugen geschaffen und mit keiner andern auf dieser Erde zu vergleichen ist . . .

Fern von den Menschen, die mit Ordensternen und Dummheit von Staatswegen geziert sind, fern von den blendenden Gewalthabern und den andern, die sich so gern vergewaltigen lassen, fern von den Bummelplätzen und Bummlern der Grossstadt, fern von allen Klavieren und Klavierspielern, fern von Priestern und Seelenhütern jeden Schlags und jeder Färbung: fern von all dem lebte ich mit dir in Fluten von Licht und fühlte mich freien Geistes und frohen Gemüts . . .

Hänge diese Zeichnung an die Wand deiner Hütte und lass sie zeugen von meiner Freundschaft zu dir . . . Und an den langen Abenden im Dezember, wenn der Südwest an deinem Dache rüttelt, dann sage dir, dass ich in meinem traurigen und schmutzigen Paris, wo mich meine Bestimmung zu leben zwingt, oft mit schmerzlicher Sehnsucht an unsern kleinen Schooner denke mit seinen gelbbraunen Segeln, und an deine vernünftigen Reden und dein freies Lachen und besonders an das Glück, erlöst zu sein von der tötlichen Langenweile dieser «korrekten» Menschen, dieser Menschen mit «feinem Kunstverständnis,» dieser Species des Thierreichs, die wir noch nie in unsern Netzen fingen, wo doch oft ganz närrische Ungetüme hängen blieben, und die nicht den kleinsten Tropfen Schiedam wert sind, von dem uns deine gute und tapfere Frau grosse Gläser voll einschenkte. Küsse sie in meinem Namen auf ihre schönen frischen Wangen, glücklicher Mann der du bist, alter Seekamerad.

* *
*

Ein schöneres Zeugnis hätte sich Rops nicht ausstellen können. Und so sehen wir von neuem, mit freudiger Genugthuung, die Thatsache sich bestätigen, dass der wahre Künstler immer ein guter Mensch ist, ein besserer Mensch notwendigerweise als der Philister, der sich gern gedrungen fühlt, die Moral des Künstlers zu verdächtigen. Sogar der grosse Michel-Angelo hat es für nötig gefunden, dies zu betonen. Tausend alberne Vorwürfe, sagt er, bringt man gegen bedeutende Künstler auf . . . aber niemand, im Gegenteil, kann so natürlich und menschlich sein als gerade grosse Künstler.

Darum hat Karl Huysmans mit Recht die Annahme zurückgewiesen, als ob gewisse Blätter von Rops Episoden aus seinem intimen Leben darstellten. Er hielt dies schon psychologisch für unmöglich; car du moment que la débauche effective s'affirme, l'art exténué s'endort dans le coma des roquentins et meurt.

Jeder, der im Leben und zugleich in der Geschichte der Künste erfahren ist, wird dem beistimmen. Denn «nicht vor die Tugend allein, auch vor die Schönheit haben die Götter die Mühe gesetzt und den Schweiss».

Die Romantik und der Präraphaelismus.

«Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig auf in der alten Pracht.»

Andern Ton vernahm ich gestern,
Ein Geschrei war's, hässlich laut,
Unsere Sehnsucht zu verlästern —
Doch schon wieder ist sie Braut!

Schleppentragend, ihr Gewand
Küssen ihr die schlimmsten Richter,
Lilienstengel in der Hand,
Folgen ihrem Zug die Dichter.

B. R.

1.

Es giebt Wörter, denen eine geheimnisvolle suggestive Gewalt innewohnt und die uns mit einem eigenen Schauer anmuten, gleich jenen Schleiern, die ein heiliges Mysterium, indem sie es zwar dem Auge vollständig verhüllen, dem innern Sinn erst zu verrathen scheinen. Besonders stark ist diese Wirkung wohl nur auf Dichter und dichterisch veranlagte Menschen; aber bis zu einem gewissen Grad hat sie wohl jeder schon erfahren.

Das Wort «Präraphaeliten» ist von dieser Art. Nicht nur Leute, die von Kunstgeschichte eben nur so einen

Schimmer haben, sondern selbst besser Unterrichtete lassen sich bei dem Klang dieses Namens allerlei unbestimmte Ideenverbindungen suggerieren. Fromme Mystik und heilige Symbolik klingen leise mit an wie die Obertöne in der Musik, und etwas wie weisse Lilien und blutrote Rosen, oder wie die Eine blaue Blume steigt, allerdings wie hinter silbernen Schleiern, vor uns auf, und unser Ohr vernimmt ein Sausen wie von Engelsflügeln. . .

Haben diese Ideenverknüpfungen einen Grund?

Sie haben ihn kaum, wenn man, wie gewöhnlich geschieht, unter Präraphaeliten ganz allgemein jene Engländer versteht, von denen der Name ausgegangen ist; aber sie haben einen sehr guten Grund in Bezug auf eine Reihe englischer Künstler, die mit der präraphaelitischen Bewegung zusammenhingen, und in gewissem Sinn auch in Bezug auf diejenigen deutschen Maler, die sich zwar selber nie als Präraphaeliten bezeichnet haben, es aber in höherem (oder engerem Sinn) waren als jene Engländer. Genannt wurden die deutschen bekanntlich Nazarener. Der Name rührte von ihren Gegnern her, es war ein Schimpfname.

Auch von dem Namen der englischen Präraphaeliten wird behauptet, dass die Bezeichnung zuerst von Widersachern im feindlichen Sinn gebraucht worden sei.

Die deutsche und die englische Bewegung liegen fast ein halbes Jahrhundert auseinander; sie sind sich verwandt, aber die Verschiedenheit im beiderseitigen Charakter ist grösser als die Verwandtschaft.

* * *

Die ältere Bewegung ist die deutsche. Sie fällt zusammen mit der romantischen Bewegung in der Litteratur und ist wie diese eine Reaktion gegen die Richtung des älteren Goethe, gegen die klassizistische Richtung.

Aber was hat reagiert?

Reagiert hat, um es zunächst ganz kurz zu sagen, der Geist des Mittelalters gegen den Geist des Altertums. Weil das Mittelalter aber, litterarisch betrachtet, überwiegend romanisch oder romantisch war, so nannte sich darnach die neue Richtung in der Litteratur. Darin liegt die Berechtigung oder wenigstens die Herleitung des Namens «Romantik».

Aber nur sprachlich war das europäische Mittelalter romanisch, seinem Geist nach war es germanisch. Und nicht der romanische Geist war es, der in der Romantik, der deutschen und der französischen, das Haupt erhoben hat, sondern der germanische Geist, der sich wieder einmal, wie im Mittelalter, eins fühlte und solidarisch mit dem christlichen Geist. Eine christlich-germanische Reaktion war's, einerseits gegen den Hellenismus der Winkelmann und Goethe, andererseits gegen den, wenn auch nicht hellenischen, so doch durch und durch unchristlichen und ungermanischen Geist der französischen Kultur des 18. Jahrhunderts — eine Reaktion, der bereits dreissig Jahre früher ein kleines Vorspiel, der Göttinger Hainbund gegen Wieland, vorausgegangen war.

Also, es war eine nationale Bewegung. Und ein lebhafter Aufschwung nationaler Bestrebungen auf allen Gebieten des geistigen Lebens nahm seinen Ausgang von der romantischen Schule.

Es war eine durchaus deutsche Bewegung. In dem Garten der Romantik trieb der deutsche Patriotismus als solcher wieder die ersten Geistesblüten. Ich sage nicht der deutsche «Geist», ich sage der deutsche «Patriotismus». Und so überraschend farbig und stark im Duft waren zum teil diese neuen Wunderblumen, dass die Masse der Deutschen, gewohnt an die farblose Nüchternheit des deutschen XVIII. Jahrhunderts, sie als exotisch empfunden haben und eher von Schrecken als von Freude darüber erfüllt worden sind.

Und freilich standen exotische Blumen auch darunter.

Mit den mittelalterlichen Neigungen der Romantiker verknüpften sich katholisierende. Das erregte Anstoss. Katholisch wird von vielen Deutschen geradezu als antideutsch empfunden.

Eine Zeit lang jedoch standen alle freieren Geister mehr oder weniger im Banne der Romantik. Nur die Vertreter einseitig-protestantischer und engkonfessioneller Bestrebungen wehrten sich dagegen.

Und bald that es die ganze deutsche Wissenschaft, soweit sie die Sache berührte. Die Romantik kam in Misskredit auf allen deutschen Universitäten. Romantisch wurde eigentlich zum Schimpfnamen. Und man bekämpfte die Romantik, wie man gewisse Formen und Aeusserungen des Katholizismus bekämpfte.

Dem aber lag vielleicht ein tiefversteckter Irrtum zu Grunde. In Wahrheit, und ohne dass man sichs bewusst werden sollte, bekämpfte man vielleicht in der Romantik das Christentum als solches. Denn ein christentumfeindlicher Geist beherrschte damals und bis vor kurzem die deutsche Universität. Seitdem sich

das geändert hat, seitdem eine neue christliche Reaktion auf der Universität ihren Einzug hält, schaut man auch die blaue Blume der Romantik mit freundlicheren Augen an.

Das ist nur folgerichtig. Denn die Seele der romantischen Bewegung ist der christlisch-germanische Geist, der im Mittelalter in keinem Widerspruch stand zum Katholizismus. Dieser Widerspruch trat erst später ein. Er trat erst ein, als sich bei den Romanen das germanische Blut immer mehr verringert, immer mehr verdünnt hatte, und mit dem germanischen Blut der germanische Geist, und als Folge dessen der Katholizismus dieser Völker immer unchristlicher, immer heidnischer geworden war, was dann, im XVI. Jahrhundert, im Jahrhundert der Renaissance, die Germanen zur Reformation, d. h. zur Abtrennung von der Kirche bewog, deren paganistischer Geist den Germanen wider das Gewissen ging.

Und nicht diesen heidnischen, diesen spezifisch romanischen Katholizismus vertraten die deutschen Romantiker und Präraphaeliten, sondern den mittelalterlichen, den christlich-germanischen Katholizismus.

* * *

So sprachen sie es wenigstens aus. So lautete ihr Bekenntnis.

Und daran können sich alle die halten, die «christlich» und «germanisch» sich nicht anders als Synonyme denken mögen, und die eine so eminent nationale Bewegung, wie die romantische war, auch als eine gut christliche darstellen möchten.

Ich habe es ja selber eben gethan.

Aber der alte Römergott hatte zwei Gesichter, und die romantische Schule hatte sogar mehrere. Wenn man frivol genug ist, kann man sogar finden, dass darin ihr ganz besonderer Reiz liegt. Wackenroder und Novalis und der Tieck des «Sternbald» sind so ein Gesicht. Aber der spätere Tieck ist ein anderes. Der alte Tieck ist sogar wieder ein anderes. Die Brüder Schlegel sind für sich allein zwei verschiedene Gesichter. Und Brentano und Hoffmann schnitten gar jeden Tag eine andere Grimasse.

Novalis war jedenfalls ein Christ im Tiefsten seines Wesens. Ein Christ und ein Mystiker. Auch entbehrte er aller Sinnlichkeit, d. h. aller plastischen Gestaltungskraft. Ihm war es am meisten um den «Geist» des Mittelalters zu thun und nicht nur um seine Farben. Er scheute sich auch nicht, es auszusprechen:

Dass die christliche Religion in Opposition steht «mit Wissenschaft und Kunst und eigentlichem Genuss».

Er unterstreicht selber die Worte. Sein Christentum liegt nur viel mehr in «Hoffnung und Liebe» als in dogmatisch-begrifflichem Glauben, und es schlägt daher jeden Augenblick in mystischen Pantheismus um.

Des Abendmahls
Göttliche Bedeutung
Ist den irdischen Sinnen Rätsel;
Aber wer jemals
Von heissen geliebten Lippen
Athem des Lebens sog,
Wem heilige Glut
In zitternden Wellen das Herz schmolz,
Wem das Auge aufging,
Dass er des Himmels
Unergründliche Tiefe mass,
Wird essen von seinem Leibe
Und trinken von seinem Blute
Ewiglich.

Das ist Pantheismus und ist zugleich die ächte christliche Mystik des Meisters Eckhard und des Angelus Silesius.

Dagegen war Friedrich Schlegel gewiss kein Christ als er die Lucinde dichtete und die Verse schrieb:

Meine einzige Religion ist die,
Dass ich liebe ein schönes Knie,
Volle Brust und schlanke Hüften,
Dazu Blumen mit süssen Düften.

Aber er hat sich später bekehrt, und seine Bekehrung war vielleicht aufrichtig; sie war nur vielen zu neukatholisch. Auch Görres, der Redakteur des «Roten Bluts», nahm später die «Christliche Mystik» gewaltig ernst. Und Clemens Brentano wurde ebenfalls je älter je frömmer. Er war schon von Haus aus dazu veranlagt.

Bei andern dagegen, die mit dem katholischen Mittelalter liebäugelten, blieb es eben beim Liebäugeln, beim «Flirt». Und ob man nun Katholizismus sage oder Christentum, sie verstanden beides in ihrem besondern Sinn. Sie hatten dazu kein ernstliches Verhältnis als Menschen, sondern nur als Künstler. Sie bemühten sich nicht um den christlichen Geist als solchen, ob man ihn dogmatisch oder bloss sittlich begreift, sondern es war ihnen nur um das Aeussere der Erscheinungen zu thun, um deren Sinnlichkeit, Farbigkeit und Poesie. Sie bewiesen damit ihr Künstlertum, um das es ihnen allein ernst war. Nur um Kunst war es ihnen zu thun, nicht um Religion und Sittlichkeit; ihr Drang nach sittlicher Ungebundenheit verführte sie sogar, vielleicht weil er noch so jung war, zur Willkür in der Kunst selber . . .

Je mehr ich mir die Sache bedenke, desto mehr finde ich, dass die guten Christen, dass besonders protestantische Christen am Ende doch recht haben, wenn sie dem Christentum der Romantiker nicht trauen.

Ihr Christentum war jedenfalls kein specifisch-nordisches, wie es bei uns beliebt ist; es war nicht das Christentum der Leute, die heute nach der heiligen Lex Heinze schreien.

Angeregt haben sie viel christliches Leben; aber sie selber waren nur ästhetische Menschen, keine ethischen. Sie hatten sogar schon viel Gemeinsames mit den französischen Aestheten von heute . . ., die sich ja auch gern einen mittelalterlichen Anstrich geben und mit denen die neupräraphaelitisch-symbolistische Bewegung in der Malerei zusammenhängt.

Die Romantiker hatten auch, für wirklich ernste Christen, viel zu viel Verehrung für Goethe. Und Goethe selber, wie sehr er sich gelegentlich über sie ärgerte, zeigte ihnen seinerseits viel Sympathie.

Mit den Präraphaeliten d. h. mit den Romantikern in der Malerei sympathsierte er nicht.

Ihr Gesicht war einfacher. Die Romantik war wohl ihre Mutter; aber sie glichen ausschliesslich ihren Vätern, und die hiessen Wackenroder und Franz Sternbald.

Als Niebuhr die Künstlerkolonie in Rom zur Taufe seiner Tochter einlud und mit Thorwaldsen anstiess «auf die Gesundheit des alten Jupiter», da stimmten die frommen Maler vom Kloster San Isidoro nicht mit ein, sondern erschraken in tiefster Seele und nahmen den Scherz fast für eine persönliche Beleidigung. Dante hätte wohl mit eingestimmt, er, der für

den Gott seiner göttlichen Komödie keinen würdigeren Namen weiss als den des alten Olympiers.

Der streitbare Reinhart war's, der den malenden Klosterbrüdern aus Norddeutschland den Namen Nazarener gab. Das hiess nicht einfach christlich. Das hiess judenchristlich. Das hiess vor allem antihellenisch, antirömisch.

Auch fand der Papst, der römische Pontifex, keinen Geschmack an den Nazarenern.

Am meisten aber ärgerten sie Goethe. Er war wenig «gerührt» von ihrem Bestreben, «die Frömmigkeit als alleiniges Fundament der Kunst festsetzen zu wollen». Und darin war er nur in Uebereinstimmung mit den grössten Künstlern aller Zeit. Auch Michel-Angelo meint, die ächte Kunst sei nicht edel und fromm etwa dadurch, dass sie einen frommen und religiösen Stoff behandele, oder, dass der Künstler ein frommer Mann sei, sondern sie sei es an sich und besonders durch die Vortrefflichkeit der Ausführung. Denn für die, sagt er in seiner berühmten Unterredung mit Vittoria Colonna, für die welche es begreifen, macht nichts die Seele so fromm und rein, als die Mühe, etwas Vollendetes zu schaffen. Denn Gott ist die Vollendung, und der ihr nachstrebt, strebt dem Göttlichen nach.

Zu dieser Höhe und Weite, zu diesem Liberalismus des Begriffs von Frömmigkeit vermochten sich allerdings die Nazarener nicht zu erheben. Und Goethe war gegen sie im Recht. Er war es wenigstens in diesem Punkt. Aber er wehrte sich auch gegen eine andere Strömung, die sich in der romantischen Litteratur sehr stark und in der romantischen Malerei wenigstens schwach bemerklich machte, gegen die Forderung

einer nichteklektischen, sondern einer national-eigentümlichen, einer individualistisch lebendigen Kunst. Und das war sein Unrecht. Er war hier im Widerspruch mit sich selber, mit seiner eigenen Jugend, mit seinen besten Schöpfungen.

* * *

Die romantische oder christliche Bewegung war demnach in der Malerei enger und ängstlicher als in der Litteratur. Darüber wird man sich nicht verwundern, wenn man in's Auge fasst, welche Leistungen auf beiden Gebieten unmittelbar vorausgegangen waren, und wie viel günstiger, in diesem Sinn, die Romantiker daran waren, als die Präraphaeliten.

Die Romantiker hatten als Vorgänger Goethe und Schiller, um nur diese beiden zu nennen. Schiller lehnten sie ab und ebenso eine gewisse Phase der Entwicklung in Goethe. In dieser Ablehnung lag ihr reaktionärer Charakter.

Aber viel mehr als ihre Aesthetik ablehnte, erkannte sie an, so vor allem den jungen und den mittleren Goethe, den Goethe des Werther und des Wilhelm Meister, des Götz und des Egmont, den Goethe des Faust und den ganzen Goethe als Lyriker.

Ihre Aesthetik stammte eigentlich aus Goethe, war von Goethe abstrahiert. Und sie hatten dessen kein Hehl. Sie gruben wohl auch das Nibelungenlied aus und die alten deutschen Volksbücher; aber ihre Theorie von Dichtung und Dichter war im wesentlichen aus Goethe geschöpft.

So waren sie reiche Erben.

Im Theoretischen beerbten sie sogar den missachte-

ten Schiller, dessen Definition von Genie und naiver Dichtung sie zu der ihrigen machten. Und noch viele andere Quellen flossen ihnen. Ueberall konnten sie hernehmen: von Bürger die Leonore und die Sonette, von Hamann den Mysticismus, von Herder die Begeisterung fürs Volkslied, von Reinhold Lenz den Kultus des Genies, vom Maler Müller die Genovefa.

Und also war die romantische Schule nur in einem äusserst beschränkten Sinn eine Reaktion. In der Hauptsache war sie eine Fortsetzung.

Besonders war sie die Fortsetzung des Goethe'schen Weges, ehe derselbe in den Klassizismus einlenkte.

Ich weiss in der ganzen deutschen Litteratur keinen so reinen Anklang an Goethe'sche Lyrik als das Hardenberg'sche

Hätten die Nüchternen
Einmal gekostet,
Alles verliessen sie,
Und setzten sich zu uns
An den Tisch der Sehnsucht,
Der nie leer wird.

* * *

Was hatten aber die Präraphaeliten fortzusetzen? Einfach nichts. Ihre Vorgänger waren eben die, die es zu überwinden galt.

O ja, auch für sie gab es einen Goethe. Er hiess Albrecht Dürer. Aber seine Werke lagen nicht um drei Jahrzehnte zurück, sondern um drei Jahrhunderte. Das war für sie zu fern. Der Weg war zu weit. Sie fanden ihn nicht. Und Wackenroder und Franz Sternbald, die kunst- und frömmigkeitstrunkenen Schwärmer, konnten zwar Sehnsucht wecken; aber zu sichern praktischen Wegweisern waren sie doch nicht ganz tauglich.

Diesen Weg wenn sie gefunden hätten! Dürer wenn sie hätten begreifen können, Dürers Werk in seinem Realismus der Form, in seiner Wahrheit der Empfindung, Dürers Werk als Spiegel eines besondern Volkes, einer besondern Landschaft, einer besondern Erfassung der Religion, nämlich des deutschen Volkes, der deutschen Landschaft, des deutschen Christentums!

Er wurde gefunden, dieser Weg, aber viel später.

Zunächst schlugen die Suchenden einen andern Weg ein. Und scheinbar war's ein weiterer Weg. Denn man sollte meinen, dass es zu den Italienern des Quattro Cento weiter wäre als zu Albrecht Dürer. Aber das ist ein Irrtum. Wenigstens für jene Maler war dieser Weg viel näher. Bei Michel-Angelo und Raphael stand ja die ganze Welt, besonders die deutsche. Sie bildete sich's wenigstens ein, und Carstens und Mengs, was man auch von ihnen halten mag, waren jedenfalls viel weiter entfernt von Albrecht Dürer als von Raphael.

Und die jungen Reaktionäre selber, die man dann Nazarener nannte, hatten doch eigentlich dasselbe Schönheitsideal wie jene, an dem sie nur die Frömmigkeit vermissten.

Frömmigkeit, Gemütsinnigkeit, Keuschheit, mit einem Wort :eine christliche Seelenverfassung wollten sie wieder mit der Schönheit verschwistern, mit der Schönheit, die sich im Grossen und Ganzen auch für ihre Augen kaum in andern Linien zeichnete als für Raphael Mengs, nämlich in Raphael'schen Linien.

War also nur das kleine Schrittchen zu thun vom Schüler zum Lehrer, vom sinnlich weichen und gelegentlich üppigen Raphael zum frommen und gemüts-

innigen Perugino. Der Fra Angeliko und sein Schüler Benozzo Gozzoli standen dann auch nicht mehr fern.

Es ist aber charakteristisch für die Brüder von San Isidoro, dass der Peruginer sie vor allen anzog, der Süsslichste von allen, der am meisten Schablonenhafte, in der Composition wie in der Ausführung, der am wenigsten Strenge, der seine zahlreichen Tafeln keineswegs immer mit jener frommen Hingabe und innerlichen Versenkung gemalt hat, die ihm die Nazarener zuschrieben — der oft geradezu ein handwerksmässiger Virtuos war im «Herunterhauen» seiner frommen Heiligen. Aber er wich am wenigsten von Raphael ab, und Raphael war auch den Nazarenern am vertrautesten.

Und sie suchten bei ihren Meistern und Vorbildern nicht sowohl handwerklich künstlerische als vielmehr sittlich-religiöse Verdienste. Sie hielten die Frömmigkeit und was damit zusammenhängt für die conditio sine qua non eines christlichen Malers. Sie hatten den Vasari kaum gelesen, der sie, gerade in Bezug auf ihre präraphaelitischen Lieblinge, eines bessern oder wenigstens eines andern belehrt hätte.

Und sie machten den Carstens, Mengs und Genelli nicht den Vorwurf der hankwerklich-malerischen Unfähigkeit, der berechtigt gewesen wäre, sondern den, dass ihre Formen «heidnisch» seien. Sie warfen ihnen auch nicht vor, keine Originale sondern blosse Nachahmer zu sein ; im Gegenteil, sie stellten sich selber in Rom keine höhere Aufgabe als kopierend nachzuahmen.

In diesem wesentlichen Punkt unterscheiden sie sich um kein Haar von ihren Gegnern. Wie jene wollten sie nicht von der Natur lernen, sondern von den Meistern

der Vergangenheit. nicht an der Natur sich begeistern, sondern an Bildern. Jedem Naturstudium gingen sie ängstlich aus dem Wege. Sie fürchteten, die Wirklichkeit könnte ihre Begeisterung abkühlen, könnte die Hoheit und Reinheit ihrer innern Gesichte beeinträchtigen. Die sinnliche Seite der Kunst war ihnen verdächtig, sie wollten nur die geistige. Und so lebten sie nicht nur zusammen in mönchischer Gemeinschaft, sondern, wie die Mönche des Mittelalters, anerkannten sie nur ein einziges reines Weib, die Madonna, und nur Eine reine und heilige Beziehung zum Weibe, den Kultus der Madonna. Jedes andere Verhältnis empfanden sie als unrein und sündhaft. Und sie kehrten ihre Blicke hinweg vom Weib als von einer Gefahr.

Goethe beschreibt einmal eine Danaë, ich weiss nicht welche. «Freilich, unseren Meistern, fügt er hinzu, welche sich mit trauernden Königspaaren beschäftigen, ist dergleichen ein Aergernis, und den Schülern die sich in heiligen Familien gefallen, gewiss eine Thorheit.»

Das war noch mild ausgedrückt im Hinblick auf die Nazarener.

Und dennoch waren die Gegner Overbecks und seiner Freunde in einer sonderbaren Lage, wenn sie über die «Klosterbrüder» spotteten. Sie spotteten damit eigentlich ihrer selbst und wussten nicht wie. Diese Schüler des grossen Heiden Winkelmann, diese norddeutschen Protestanten, der gewaltige Carstens vor allem, sie waren ihrerseits erst recht Asketen, in ihrer einseitigen Bevorzugung der Linie, als des geistigen, und ihrer protestantischen Verachtung der Farbigkeit, als des sinnlichen Elementes der Kunst.

Sie waren Asketen, vielleicht nicht im sittlichen aber sicher im künstlerischen Sinn des Wortes. Und die grösste Ironie an der Sache ist die, dass dieser künstlerische Asketismus sich auf die zwei grössten deutschen «Heiden» stützte, auf Winkelmann, von dem er so recht eigentlich seinen Ursprung nahm, und auf Goethe, der ihn begünstigte ohne es zu ahnen.

Die Nazarener haben dann das asketische Kunstideal, (das wohl den Deutschen ein wenig im Blute lag), nur erweitert zu einem asketischen Sittlichkeits-Ideal.

Im Kunstbetrieb selber waren sie sogar weniger asketisch, sie strebten sogar nach der Farbe. Im Vergleich zu Carstens und Genelli waren ihre Bilder wirklich farbig.

Und hier liegt ihr erstes Verdienst. Hier liegt ihr Recht gegen die Classizisten.

In der Farbe sind die Nazarener ein Fortschritt. Ihre Farben sind zwar noch unbeholfen, kindlich naiv; aber es sind doch Farben, helle Farben, die fast wie Freilichtfarben wirken und die, wenn sie von vorneherein vollauf gewürdigt worden wären, verhindert haben müssten, dass noch durch länger als ein halbes Jahrhundert der konventionellbraune Atelierton unsere moderne Kunst verdüsterte und verfinsterte und unsere Augen blind machte gegen die strahlenden Wunder eines Arnold Böcklin.

Im Städel'schen Institut zu Frankfurt hat Overbeck den «Triumph der Religion in den Künsten» und Veit «die Einführung der Künste durch das Christentum in Deutschland» gemalt. Beide Werke sind schon oft recht abfällig beurteilt worden, besonders das von Overbeck mit seiner fast lächerlichen kompositionellen

Abhängigkeit von Raphael, dessen Disputa und Schule von Athen es in eins zusammen komponiert. Aber diese Abhängigkeit in Linienführung und Composition teilt die klassizistische Kunst mit der nazarenischen. Diese jedoch verfügt über einen Reiz, den jene ganz und gar entbehrte, den Reiz der Farben.

Mit alten Italienern und alten Deutschen darf man die beiden Bilder in ihrem farbigen Wert freilich nicht vergleichen. Aber wenn man von diesen und einigen neueren absieht, sind jene die farbigsten in der ganzen Galerie. Alle nicht voreingenommenen Betrachter werden darin mit mir übereinstimmen. Auch ganz naive Landleute werden meiner Meinung sein, wessen ich mich keineswegs schäme.

Man kann mir entgegenhalten : was ich farbig nenne, sei nicht farbig sondern bunt. Ich möchte aber wissen, wie Buntheit ohne Farben entstehen sollte. Gewiss sind jene Bilder bunt, d. h. sie entbehren einer feineren Harmonie und Zusammenstimmung der Farben, die allein ein gebildetes Auge befriedigen kann. Gewiss ist es eine rohe Farbigkeit, wenn man so will ; ich habe nichts dagegen. Aber das hat man auch lange lange Zeit von Böcklin'schen Bildern gesagt.

Und Overbecks Bemühen in Farben war eben ein erster Anfang, ein erstes Tasten. Das muss man natürlich im Auge behalten, um ihm gerecht zu werden.

Für mich liegt ein ungeheuerer Reiz in diesem ersten farbigen Stammeln. In diesem Sinn sind die Nazarener für mich Präraphaeliten, d. h. aufrichtig Suchende, Versuchende, dankbar Werdende, und also auch Versprechende. In diesem Sinn ist mir ihre Kunst eine solche, die trotz allem scheinbaren Gegenteil nicht in

die Vergangenheit weist, sondern in die Zukunft, eine grüne Keime-Kunst, keine abwelkende, absterbende Zweig-Kunst.

Was haben denn die Leute in der Mitte unsers Jahrhunderts von der abgeklärten Farbenharmonie der grossen Mal-Künstler gelernt? Eine braune Sauce. Nicht indem man von dieser gedämpften vornehmen Fertigkeit und Abgetöntheit ausging, konnte man die verlorene Farbe wieder finden, sondern indem man die naiven und unbeholfenen Anfänge dieser Nazarener, mit Zuhilfenahme der Natur selber, bis zur Meisterschaft, bis zum wohlgestimmten klangreichen Akkord weiter bildete. Nicht ein Fertiges, nicht ein in seiner Art Vollkommenes, sondern ein Unfertiges hat zu aller Zeit zum Weiterschaffen gereizt. Wenn irgendwo, so hat das Wort Goethe's hier einen Sinn :

Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.

Glaube nicht, es von ihnen einfach übernehmen zu können !

Overbeck selber ist auch nicht immer so grell in den Farben wie in dem Frankfurter Bild ; sogar sind fast alle seine übrigen Bilder feiner gestimmt. In ihrer Farbe liegt ihr besonderer poetischer Reiz. Die Linie konnte er dem jungen Raphael oder dessen Lehrer nachmachen, hier zwang ihn die Not nicht zur Originalität. Die Reproduktionen dieser Werke wirken desshalb auf uns nicht anders als Kopieen. In der Farbe dagegen fehlte es ihm an der Möglichkeit, ein Kopist zu sein. So wurde ihm hier die Not zu einer Tugend. So gab er in der Farbe ein Eigenes, wie unzulänglich

es auch sein mag. Und noch in höherem Grade gilt dies von Eduard Steinle.

Es gilt aber nicht in gleichem Masse von den übrigen Nazarenern, von Veit, von Schadow, von Schnorr, die alle in anderer Beziehung ja bedeutender sein mochten als Overbeck. Und es gilt im geringsten Masse von Cornelius, der, obwohl der bedeutendste Geist der Gruppe, vielleicht am wenigsten Maler war von allen, dessen spätere grosse Wirksamkeit übrigens nichts mehr mit dem Nazarenertum zu thun hat, womit er höchstens noch zusammenhängt durch den allgemein christlichen Gehalt seiner in Bildern vorgetragenen Philosophie.

Denn dieser merkwürdige Mann war vor allem ein Philosoph. Ja es scheint das sein grösster Stolz gewesen zu sein. Ganz Deutschland war damals philosophisch. Ganz Deutschland hatte sich berauscht an Hegel und seiner Philosophie. Sogar die Maler waren davon ergriffen, sie wollten nicht in erster Linie Bilder malen, sondern Ideen. Ein Bild hatte nach der damaligen Aesthetik nicht ein Ding darzustellen, sondern eine Idee hinter dem Ding. Die Kunst sollte nicht für die Sinne da sein, sondern für den Verstand. Das Abstrakteste glaubte man noch malen zu können.

Oder vielmehr, man hatte wohl eine Ahnung, dass es sich nicht malen lasse. Und was folgerte man daraus?

Antwort: Dass es sich mit dem Malen überhaupt nicht der Mühe lohne — da man ja doch das Malenswerteste, das Abstrakte, nicht malen könne!

Man vernachlässigte also das Handwerk der Malerei. Der grosse Cornelius gab das Beispiel dazu.

Durch ihn ging das naive koloristische Bemühen Overbecks wieder verloren. Das erste schüchtern farbige Blümchen im Jahrhundert der Farbenrenaissance erfror zunächst; es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht.

Nicht besser erging es einem andern Bemühen der Nazarener, demjenigen um die Freskomalerei. Mit geradezu erstaunlicher Kühnheit hatten sich die jungen Leute, Cornelius unter ihnen, an diese verlorene Technik herangemacht. Die Fresken der Villa Bartholdy zu Rom sind auch ihr ruhmreichstes Werk. Durch eine fleissige Fortführung dieser Anfänge, nach der Seite des handwerklich malerischen hin, hätte Deutschland Schule machen können für ganz Europa.

Nun sind unter Cornelius zwar genug Wände bemalt worden. Aber der Meister — wenn das Wort nicht zu gering für ihn ist — sah mehr auf die Idee als auf die Malerei.

Das war jedoch nirgends übler angebracht als bei solchen monumentalen Aufgaben. Bei Skizzen, bei Blättern für die Mappe, da mag immerhin die Conception, da mag der Gedanke die Hauptsache sein. Aber Wände mit Malerei bedecken, das heisst wirklich nicht, Steine redend machen, das heisst nicht, die Wände in Professoren der Geschichte oder gar der Philosophie verwandeln, sondern das heisst die Wände schmücken. Also muss die handwerklich solide und sinnfällig schöne Ausführung die Hauptsache sein.

Sie war aber für Cornelius und seine Schule die grosse Nebensache, und so wuchs zuletzt auch aus dieser vielversprechenden Blüte eigentlich eine taube Frucht.

II.

Wackenroder in seinen «Herzensergiessungen», wie auch Tieck in seinem «Sternbald», wiesen nachdrücklich auf Nürnberg und Albrecht Dürer hin. Der seltsame Klosterbruder und Referendarius bei dem Kammergericht zu Berlin hatte für den deutschen Meister wirkliches Verständnis. Sein «Ehrengedächtnis Albrecht Dürers» enthält mehr als bloss schwärmerische Begeisterung und steht dem berühmten Aufsatz von Goethe über Erwin von Steinbach nicht unwürdig zur Seite. Wackenroder weiss das Charakteristische in der deutschen Kunst sehr gut hervorzuheben, wenn er an Dürer rühmt, von seinen Menschen sei ein jeglicher «aus der Mitte der Natur herausgenommen» und sei «so eigentümlich gestempelt, dass man ihn aus einem grossen Haufen heraus erkennen würde». Kein Arm bewege sich «unnütz oder bloss zum Augenspiel und zur Füllung des Raums», und nicht werde der Mensch vernachlässigt um der «artigen Farben willen und allerhand Künstlichkeit mit Lichtern». Auch habe er (was Wackenroder liebt), seine Menschenfiguren «nur so bequem nebeneinandergestellt, ohne sie künstlich durcheinander zu verschränken, dass sie ein methodisches Gruppo bilden . . .»

Man sieht, was der fromme Klosterbruder als Tugenden besonders betont und für nachahmungswürdig findet, sind nicht künstlerische Idealismen sondern Naturalismen. Wackenroder deckt sich hierin vollkommen mit den späteren englischen Präraphaeliten und er wies den einzig richtigen Weg, auf dem eine

altgewordene und fast abgestorbene Kunst sich verjüngen und wieder ein lebendiges und treibendes Glied im nationalen Organismus werden konnte.

Dennoch hat keiner der genannten Nazarener, die doch auf sein Buch schwuren wie auf ein Evangelium, den Weg zu Dürer auch nur versucht.

Wenn sie es gethan hätten, hätten sie sich den weiten Weg nach Rom sparen können. Wir haben aber gesehen, dass allerdings der Weg nach Rom für sie der nähere Weg war, wenigstens der leichtere.

Ein wie grosser Umweg er für die deutsche Kunst war, konnte erst später begriffen werden.

Nicht nur die Herzensergiessungen und Sternbald wiesen auf Albrecht Dürer. Unausgesprochenerweise thaten es alle besseren Werke der romantischen Schule. Die erste Hälfte der «Kronenwächter» ist ganz im Stil des grossen Nürnberger Meisters. Man glaubt Dürer'sche Bilder und Holzschnitte vor sich zu sehen. Das Kölner Altarbild des Meister Stephan blickt uns auch daraus entgegen.

Und ähnliches gilt von den Elixieren des Teufels und den besten Sachen des Clemens Brentano. Alle diese Dichtungen zeichnen sich aus durch die tiefe goldgründige Farbigkeit altdeutscher Bilder.

Diese Romantiker in der Litteratur haben zwar oft, dem Eichendorff'schen Gebot zum Spott, «geklingelt, gegleist und gespielt mit Witz und Geist, und zur Sünde das Gedicht gemacht»; sie haben die Goethe'sche Idee der Weltlitteratur, nach meinem Dafürhalten eine der ganz unglücklichen, «ächtdeutschen» Ideen, im Sinne einer Allerweltslitteratur genommen, und sie haben in manchem ihrer Werke einen wahren Hexen-

sabbat von fremden Formen und Maassen durcheinander tanzen lassen: aber sie haben auch eine schöne religiöse Kraft (die jedoch nichts mit dem Christentum zu thun hat), sie haben eine herrliche Urkraft ihres Volkes, sein tiefes Naturgefühl, sein pantheistisches Naturgefühl, in einer Weise zum Ausdruck gebracht, dass wir ihnen viele Sünden verzeihen müssen. Das Goethe'sche

> O, könnt' ich doch auf Bergeshöhn
> In deinem lieben Lichte gehn,
> Um Bergeshöhlen mit Geistern schweben,
> Auf Wiesen in deinem Dämmer weben . . .

durchzieht, selber wie Geisterhauch, ihre Dichtungen und macht, dass uns aus dem Blonden Egbert oder dem Runenberg ein Schauer anweht, wie ihn sonst nur noch kleine Kinder vor ihren Ammenmärchen zu empfinden vermögen.

Mit dieser mystisch-pantheistischen Naturfrömmigkeit der Dichter wussten die Nazarener nichts zu machen; sie wurden von ihr nicht in tiefster Seele ergriffen und zu eigenen Gesichten, zu eigenem Schauen hingerissen. Sie waren keine Geisterseher. Ihnen ist der Erdgeist nicht erschienen, der Geist der irdischen Natur. Sie beteten nicht:

> Wo fass ich dich, unendliche Natur,
> Euch Brüste, wo, ihr Quellen alles Lebens . . .

Sie glaubten nur an einen Geist über der Natur, ausser der Natur. Sie waren gute Christen. Sie waren wirklich Nazarener.

Aus ihren Bildern stieg zunächst nur ein verdünnter Weihrauchduft auf. Keine den Sinn gefangennehmende, den Sinn gefangenhaltende wunderbare Märchenwelt ist aufgestiegen in ihrer «neuen» Pracht.

Sie konnten eben die Sprache dieser Dichter noch nicht in ihre Sprache übersetzen; sie konnten die reichen Farben der Romantiker und des Schöpfers der Faustdichtung nicht mit ihren armen Pinseln wiedergeben. Er war noch nicht geboren oder war gerade daran geboren zu werden, der dies eines Tages können sollte: der das pantheistische Naturgefühl Goethes und der Romantiker aus dem ahnungsträchtigen Wort in sichtbare Bilder mit hellen Farben und Lichtern umsetzen sollte, dem in voller lichter Farbigkeit vor Augen aufgehen sollte, was in ihren weihevollsten Stunden die Dichter im Dämmer ahnten, und unter dessen Händen die deutsche Kunst eine neue Jugend in strahlender Schönheit erleben sollte.

Er, Arnold Böcklin, wurde erst die Erfüllung der deutschen Romantik in der Malerei, die Erfüllung der romantischen Märchenpracht-Sehnsucht und unbegriffenen Farbensehnsucht, die Erfüllung der ungeglaubtesten pantheistischen Träume. Denn seine Bilder sind wie eine Schelling'sche Naturphilosophie, die Kunst geworden wäre. Vor ihnen mehr als vor irgendwelchen Bildern zuvor hat der Mensch das Gefühl, als ob hier die Natur sich selber ausspreche, als ob hier die Natur sich eine neue Sprache erfunden habe, um ihr tiefstes Geheimnis zu offenbaren in neuen unerhörten weltüberraschenden Wunderblumen.

Die Nazarener waren davon weit entfernt und Rom entfernte sie noch weiter, als sie es schon von Haus aus waren.

* * *

Einer ging wenigstens zunächst nicht nach Rom, sondern folgte dem guten Wackenroder wirklich nach Nürnberg zu Meister Albrecht. Der Mann kam aber auch aus einem böhmischen Dorfe.

Aus Josef Führichs Zeichnungen zur Genovefen-Legende, von Tiecks Drama angeregt, weht zum erstenmal ein Hauch von Dürers Geist. In diesen Blättern hat ein ehemaliger Dorfknabe sein eigenes frommes Verhältnis zur Natur ausgedrückt. Das erbaut uns an ihnen.

Ich bin nicht darüber unterrichtet, wie diese Blätter zu ihrer Zeit in Deutschland gewirkt haben, ich kenne keine einzige direkte Aeusserung ; aber ich weiss, dass Rossetti sie früh sah und mit Begeisterung sah, also dass sie es sind, die man als die Brücke betrachten muss, vielleicht als die einzige, zwischen dem deutschen und englischen Präraphaelismus.

Noch höher als Führichs Blätter zur Genovefa stehen seine spätern Zeichnungen zur Wendelin-Legende. Sie sind reifer und selbständiger. Die innerliche Naturfrömmigkeit des Künstlers spricht noch stärker aus ihnen.

Führich wird gewöhnlich auch zu den Nazarenern gezählt. In den genannten und noch vielen andern seiner zeichnerischen Werke ist er's nicht. In ihnen ist er, im besten Sinn des Wortes, ein Präraphaelit, einer der vielleicht nicht gerade über Raphael, aber über den Raphaelismus zurück gehen musste, zurück über die vielen falschen Raphaele, zurück zu solchen Künstlern, die noch nicht Raphael, sondern die noch unmittelbar die Natur zum Vorbild nahmen, und die ihn zu dieser Lehrmeisterin besser in Beziehung setzen

konnten als jene andern, denen diese Beziehungen selber längst fremd waren.

Und so wollten auch die englischen Präraphaeliten aufgefasst sein.

Die eigentlichen Nazarener nahmen aus der romantischen Bewegung nur das christliche Element; aus Führichs Zeichnungen spricht zuerst jener Geist der Romantik, den wir loben vor allen guten Geistern, dem wir Unendliches verdanken — zunächst die Sammlung der Brüder Boisserée, die Sammlung der Brüder Grimm, die Sammlung Arnims und Brentanos — der Geist, der auch im Faust lebendig ist in Kraft, Macht und Herrlichkeit.

Und wenn wir auch die eigentliche schöpferische Leistung Führichs nicht allzu hoch anschlagen, eins macht ihn uns ausserordentlich wichtig. Wie er sich selber von dem deutschen Geist der Romantik befruchten liess, so wirkte er im Sinne dieses Geistes wieder befruchtend auf andere.

Wenn man Goethe und die Romantiker, was mir geboten scheint, zusammenfasst als Gegensatz zu Rokoko und Klassizismus, zu Orthodoxie und Rationalismus, so bezeichnet man damit die Erfüllung der deutschen Renaissance in der Litteratur. Und dieser gewaltige und reiche litterarische Frühling treibt auf dem Acker der bildenden Kunst sein allererstes Keimblatt in Führichs Zeichnungen.

Wenigstens ist es dieser Keim, der sich sichtbar weiterpflanzt. An Führich reiht sich Eduard Steinle an. Er ist ihm am verwandtesten. Doch ist er farbiger. Sein Geiger, sein Märchen vom Rhein und dem Müller Radlauf, seine Illustrationen zu Brentano's Chronika

sind durchaus nicht nazarenisch, sondern präraphaelitisch, d. h. urdeutsch, ohne Beeinflussung der italienischen Renaissance. Noch reicher, noch farbiger, noch freier, in höherem Grad Dichter und Maler, stellt sich der dritte Oesterreicher zur Seite, Moritz von Schwind, dessen Bildern, in der Schack'schen Galerie, noch kein Poet gegenübergetreten ist ohne die Empfindung:

Ihm war's verliehn, aus den verworrnen Tagen,
Die um die andern sich wie Kerker dichten,
Zum blauen Himmel sich empor zu richten,
In Freudigkeit «Hie bin ich, Herr!» zu sagen.

oder:

Vom Berge gehts hinunter,
Das Posthorn schallt im Grund.
Mein' Seel wird mir so munter,
Grüss dich aus Herzensgrund.

Der Zeichner Ludwig Richter ist nicht der geringste unter diesen «Sängern im schlichten reindeutschen Gemütston ohne erborgte Melodien». Auch Alfred Rethel mit seinen Holzschnitten des «Todentanz» darf nicht vergessen werden. Er ist sogar am meisten «Präraphaelit» unter ihnen allen; denn er klingt am meisten unter ihnen, auch technisch, an die Alten an, an Altdorfer und Dürer. Sie alle aber überragt, sowohl an Mächtigkeit des schöpferischen Vermögens wie an handwerklichem Können, der Meister vom Schwarzwald: Hans Thoma.

Diese Maler sind eine Filiation von dem jungen Goethe und der Romantik her, gerade wie die Dichter Eichendorff und Lenau, Kerner und Mörike, Storm und Wilhelm Jensen. Sie alle haben das Beste der Romantik in sich ausgebildet, das, wodurch sich die deutsche Romantik von der französischen unterscheidet:

nicht die Vorliebe zu mittelalterlichen Stoffen und Kostümen, noch zu dem frommen Weihrauchduft, der darin, zwischen den Falten, zurückgeblieben sein mag, noch zu allem möglichen unmotivierten grausigen Spuk; sondern ihr Erbe ist jenes tiefinnige Verhältnis zur Natur, jenes pantheistisch religiöse Sehnsuchtsgefühl nach der Natur, jenes von heiligen Schauern begleitete Empfinden der Natur als eines Geistiglebendigen, eines Beseelt-Geisterhaften. Sie alle liebten die Stimmung:

O, süsses Graun, geheimes Weh'n,
Als knieten viele ungeseh'n
Und beteten mit mir.

Sie alle liebten das andere, noch tiefere Motiv, das zuerst aus Novalis und Tieck dunkel anklingt, und das am häufigsten und reinsten bei Eichendorff wiederkehrt:

Kennst die Blume du, entsprossen
In dem mondbeglänzten Grund?
Aus der Knospe, halb erschlossen
Junge Glieder blühend sprossen,
Weisse Arme, roter Mund,
Und die Nachtigallen schlagen
Und rings hebt es an zu klagen,
Ach, vor Sehnsucht todeswund . . .

Das ist, selbst bei dem frommen Eichendorff, keine christliche Frömmigkeit mehr und hat mit Mittelalter und Ritterkostüm nichts zu thun. Nur mit gewissen Mystikern berührt sich diese romantische Auffassung. Im Allgemeinen wird die Romantik immer nur nach groben Aeusserlichkeiten beurteilt, ihre letzte und feinste Innerlichkeit wird meist übersehen.

Nach dieser innerlichen Seite hin sind die genannten Maler ihre Söhne und sind in diesem Sinn und in einer weiteren Auffassung des Wortes Präraphaeliten, in dem Sinn, in dem es eben die romantischen Dichter

selber sind, als Antipoden des antikisierenden ältern Goethe, des Klassizismus und des Rokoko, des Naturalismus und des Impressionismus — in dem Sinn einer geistigen Zusammenhänglichkeit, Zusammengehörigkeit und Zusammenfühligkeit mit der deutsch-volkstümlichen Kunst vor der antiken, vor der italienischen, vor der spanisch-niederländischen Ueberflutung, vor Winckelmann und Goethe dem Aeltern, vor Rubens und Raphael. Mit den Nazarenern aber sind die jüngsten unter ihnen höchstens noch hie und da verwandt.

Doch haben die Nazarener ebenfalls fortgewirkt bis auf den heutigen Tag. Der fromme Heinrich Steinhausen in Frankfurt ist ihr Sohn. Er wurde zwar in letzter Zeit stark von Thoma beeinflusst, aber das Nazarenische ist vorherrschend in ihm. Auch Eduard Gebhard ist aus dem nazarenischen Geiste hervorgegangen, so sehr er sich durch seinen derben Realismus von den Gründern der Schule unterscheidet. Er gehört auch nicht weniger zu ihnen, weil ein starker protestantischer Accent aus seinen Werken spricht. Am reinsten aber erhielt sich der Typus des deutschen Nazarenertums in den Werken der beiden Düsseldorfer Maler, Andreas und Karl Müller, die mit ihren frommen Bildern, besonders in England, viel Ruhm und Reichtum gewannen und deren Hauptwerk, die Ausschmückung der Apollinariskirche zu Remagen, den Fresken der Villa Bartholdy wohl zur Seite gestellt werden darf. Richard Muther hat die beiden Brüder in seiner Kunstgeschichte ganz übersehen; er wird sich darüber selber schon verwundert haben.

III.

Die englische Bewegung des Präraphaelismus ging nicht, wie die deutsche, von der Litteratur aus, sondern allein von der Malerei. Sie selber wirkte, im Gegenteil, erst auf die Litteratur zurück. Sie war auch nicht, wie die deutsche, in erster Linie eine religiöse Bewegung, oder überhaupt eine geistige Bewegung, sondern ihr treibendes Element waren, besonders im Anfang, Fragen rein ästhetischer Natur, Fragen, die zunächst nur Künstler als solche beschäftigten.

Die Malerei selber befand sich in England in einem andern Zustand als in Deutschland. Hier war sie, durch Winckelmanns und Lessings Anregung, von der antiken Plastik beeinflusst, was zur Folge hatte, dass sie sich, als Malerei, zuletzt selbst aufgab, dass sie in Carstens und Genelli, in unglaublicher Selbstbeschränkung, nur noch Linie, nur noch Zeichnung geben wollte. Die reine Malerei und alles technische Können, das sie bedingt, war bei solchen Tendenzen nach und nach verloren gegangen. Es war so sehr verloren gegangen, dass auch die Nazarener, die dem Uebelstand entgegen arbeiten wollten, sich zuletzt ebenfalls wieder auf die Zeichnung beschränkten, in der sie denn auch, wie ihre Gegner, allein ihr Bestes zu geben vermochten.

Anders in England. Hier wirkte der Einfluss der holländischen Malerei, derjenigen unter allen Schulen der Welt, die es im reinen Mal-Handwerk am weitesten getrieben und die, von den Venetianern und Spaniern abgesehen — oder auch nicht abgesehen — das höchste

Farbenbedürfnis entwickelt hatte, das höchste Bedürfnis und die feinste Empfindung, besonders in Rücksicht auf harmonische Abtönung.

Und man malte nicht schlecht in England.

Aber man malte konventionell. Man malte nicht nach der Natur. Man malte nach alten Bildern. Man malte nicht die Farben, wie wir sie im hellen Licht der Sonne in der Natur sehen, sondern man malte sie, wie es um ein Jahrhundert früher den Holländern beliebt hatte sie zu malen.

Alle Welt fand das selbstverständlich.

Gegen diesen tiefeingewurzelten Konventionalismus, der von niemand als solcher auch nur geahnt wurde, traten die Präraphaeliten auf.

Was jedermann als unverbrüchlich heiliges Gesetz hinnahm, empfanden vier, noch nicht ganz zwanzigjährige Jünglinge als überkommene Gedankenlosigkeit, als Unfreiheit, als Tod und Ende der lebendigen Kunst, und verlangten Rückkehr zur Natur. Und verlangten zugleich Rückkehr zu den alten Meistern, die, strebend und sich bemühend, an der Natur gelernt hatten und von denen also Spätere am sichersten absehen konnten, wie und was von der Natur zu lernen sein möchte.

Naturalisten wollten sie sein, die jungen Stürmer. Den Weg zur Natur suchten sie. Nach ihr ging ihr Sehnen. Die grosse Malerei der letzten Jahrhunderte war ihnen — ach, ein Schauspiel nur. Wo fass ich dich, unendliche Natur, war ihr Stossgebet. Zu den alten Meistern, Italienern und Deutschen, wollten sie sich wenden, nicht um sie nachzuahmen, sondern um an ihnen die Treue gegen die Natur zu lernen. An

den Nachfolgern Raphaels, ja bereits an Raphael selber vermissten sie diese Treue. Hier sahen sie an Stelle der Natur so etwas wie Tradition, wie Virtuosität. Hier begann für sie bereits die Konvention. Diese Kunst war ihnen zu fertig. Das war ein Gipfel, über den hinaus es nur Fall gab, Fall und Verfall. Da konnte nicht angefangen und nicht weiter gegangen werden. Anfangen musste man bei den Aelteren, den Unfertigeren. Dann konnte man vielleicht zu einem neuen Gipfel kommen.

Aus diesem gesunden Gedankengang heraus entsprang der Name Präraphaeliten.

Und der Vater dieser folgenreichen und fruchtbaren Bewegung ist nicht Rossetti oder gar Ruskin sondern der grosse Naturalist Madox Brown.

* * *

Ein symbolistisch-mystisches Vorspiel hatte der englische Präraphaelismus in William Blake. Er war, wie später Rossetti, Dichter und Maler zugleich. Er war aber auch eine Art Geisterseher, der die Geister malte und zeichnete, wie sie sich ihm in seinen Gesichten vorstellten, und der also dem grossen Swedenborg, welcher die Geister bloss sah, bedeutend über war.

Von Blake hängen zwei Bildchen in der englischen National-Galerie. An sie wurde ich erinnert, als ich neulich im Pan die Reproduktionen der Werke des dänischen Bildhauers Willumsen sah. Aehnliche Klimate bringen eben immer wieder auch ähnliche Früchte hervor, und wie es in der Natur spezifische Südfürchte giebt, die dem Süden ganz allein ange-

hören, so giebt es in der Kultur spezifische Nordfrüchte. Peter Cornelius wollte Geistiges malen im Sinn von abstrakten Ideen; diese Blake und Willumsen wollen vollends die Geister selber in Farben und Formen darstellen.

Ich meine, man muss sich hüten, diese Leute ernster zu nehmen als sie es verdienen, und als es sich verträgt mit der Würde der Kunst.

Rossetti's Bruder erzählt, Blake's Songs of Innocence and Experience hätten den jungen Rossetti besonders begeistert. Doch erwähnt er nicht, ob die Begeisterung sich auf die Dichtung oder auf die Zeichnungen bezog, und jedenfalls ist in Rossetti's malerischem Werk ein Einfluss dieser Art kaum nachweisbar.

Mag aber immerhin, besonders durch die Brüder David und Bell Skott, dieses etwas fratzenhafte Vorspiel auf die Präraphaeliten nicht ganz ohne Wirkung gewesen sein, so muss doch daran festgehalten werden, dass die Revolution dieser jungen Künstler sich zunächst, und zwar in unzweideutig naturalistischem Sinn, gegen die herrschende konventionelle Malweise und gegen nichts anderes richtete.

Vorbereitet aber wurde diese Revolution vor allem durch Madox Brown.

Brown war eben nicht auf der Londoner Akademie gebildet worden. Er hatte vielmehr die Schulen von Brügge und Antwerpen besucht. Ob damals schon dem Jüngling ein Verständnis für die alten Niederdeutschen aufgegangen war? Man möchte es fast glauben; denn als er später nach Italien kam, da sah er zu Florenz die Fresken des Masaccio, des Benozzo Gozzoli und des Ghirlandajo bereits mit andern Augen

an als alle seine Zeitgenossen; da schätzte er diese Werke schon im Sinn der spätern Präraphaeliten, als anregende Werke einer jungen, werdenden, die Keime alles Kommenden in sich tragenden Kunst, von der mehr zu lernen sei als von der spätern reifen und überreifen, aus welcher, weil sie eine Entwicklung abschloss, keine weitere Entwicklung abzuleiten sei. Und so ist gewiss in Rom, wo damals Overbeck auf der Höhe seines Ruhmes stand, auch der Geist des deutschen Nazarenertums, so weit er künstlerisch befruchtend sein konnte, von Brown als ein Evangelium, als eine erfreuliche Botschaft begrüsst worden.

Denn keine religiösen, nur künstlerische Präoccupationen beschäftigten und beunruhigten Brown. Er hatte vor allem ein künstlerisches Gewissen. Die Malerei war seine Religion. Wie eine Sünde bedrückte es ihn, dass er die Natur nicht so sah, wie alle Welt sie malte, oder vielmehr, dass er sie nicht malen sollte, wie er sie sah.

Das wollte er aber fortan. Ernstlich wollte er es. Er wollte nicht mehr «lügen» mit seinen Bildern. Mit der ganzen Welt wollte er den Kampf aufnehmen.

Er malte als Erster Bilder im freien Licht.

Und dieser Mann, der als Künstler in England eigentlich nie zu Anerkennung gekommen und in höchster Verarmung gestorben ist, dieser Naturalist, dieser englische Courbet, er hat, obwohl er der «Bruderschaft» nicht förmlich beitrat, die ganze präraphaelitische Bewegung veranlasst. Er hat wenigstens den ersten mächtigen Anstoss dazu gegeben.

Wie das gekommen ist, wird in einem spätern Essay wiederholt berührt werden. Denn wenn Madox Brown

der Vater war des Präraphaelismus, so war Dante Gabriele Rossetti seine Seele. Und man wird von vornherein vermuten, dass es auf Rechnung dieser Seele kommt, wenn die ursprüngliche naturalistische Tendenz mit der Zeit eine starke Abbiegung erfuhr.

Und das ist geradezu die Formel für den englischen Präraphaelismus: es war ein junger Naturalismus mit einer mystisch-poetischen Seele, mit einer Seele voll religiöser Stimmungen, voll heimweh-kranker Sehnsucht nach der Schönheit. Das Wort des Dichters Keats «A thing of beauty is a joy for ever» wurde die Losung, und die Poeten spielten mit der Zeit keine geringere Rolle in dem Kreis als die Maler selber. Ja das Interesse für die Poesie überwog bisweilen und drückte der ganzen Bewegung ihren eigentümlichen Stempel auf.

Noch ein anderer Ausspruch von Keats wurde zum Lieblingswort: «The poetry of earth is never dead». Und damit berührten sich die Präraphaeliten sogar wörtlich mit demjenigen deutschen Dichter, dessen dichterischer Stimmungsgehalt dem der Maler, die als die deutschen Präraphaeliten bezeichnet werden können, am meisten verwandt ist. Wie Keats meint auch Eichendorff:

Der Dichter kann nicht mit verarmen;
Wenn alles um ihn her zerfällt,
Hält ihn ein göttliches Erbarmen —
Der Dichter ist das Herz der Welt.

John Ruskin.

I.

Der Christ und Nationalökonom.

I saw Ruskin the other day, and pitched into, he talked such awful rubbish; but he is a dear old chap, and as soon as he was gone I wrote my sorrows to him.
Dante Gabriele Rossetti.

Carlyle schrieb an Ruskin, seine Schriften seien ihm ein heiliger Trost, der ihn fast weinen mache, eine empyräische Weisheit, vom Himmel herabgesprochen, Worte, die wie Blitze einschlagen und die je gehört zu haben, er sich nicht entsinnen könne.

Ruskins überaus zahlreiche (und oft teuere) Schriften haben in England und Amerika eine fast beispiellose Verbreitung gefunden. Ein Jünger Ruskins hat ausgerechnet, dass bis zum Jahr 1892 der Verkauf seiner Werke sich auf rund 300 000 gebundene Bücher belief. Auch in Frankreich, dessen Geistesart der Ruskins ferner steht als unsere, und das sonst fremden Schriftstellern nicht so leicht entgegen kommt, haben sich doch einzelne Kritiker eingehend mit Ruskin beschäftigt. Unter dem Titel La Religion de la Beauté brachte die Revue des deux Mondes von Robert de

la Sizeranne eine Serie von Studien, die sich, von 1895 bis 1897, durch drei Jahrgänge hindurchziehen. In Deutschland wurde der ausserordentliche und mächtige Schriftsteller bis vor kurzem fast ignoriert.

Was davon wohl die Ursache sein mag?

Die Frage lösen zu wollen bilde ich mir nicht ein. Nur einige Andeutungen wage ich. Nach England blickten die Vielen in neuerer Zeit fast nur, wenn es sich um politische, soziale und volkswirthschaftliche Probleme handelte, oder auch, wie bei Darwin, um Fragen der exakten Wissenschaften. Die rein geistige Seite der jüngsten englischen Kultur beobachteten wir verhältnismässig weniger. In den Fragen der schönen Kunst und der schönen Litteratur insbesondere kümmerten wir uns, mit Ausnahme einzelner Künstler, kaum um England. Dass die englischen Möbel und die englischen Tapeten bei uns immer mehr Eingang fanden, ändert daran nichts. Unsere künstlerischen und litterarischen Sympathieen gingen nach anderer Richtung hinaus.

In allen Dingen, in denen man sich vom Leben, nämlich vom Alltagsleben, erholen will, wozu besonders Kunst und Litteratur gehören, blickten wir in erster Linie nach Frankreich, kaum nach England. Es konnte scheinen, als ob uns hier etwas gegen den Geschmack ging. Und vielleicht war es das: vielleicht hatten wir an unserem eigenen «germanischen Christentum» gerade genug und brauchten, um es aushalten zu können, wenigstens zum Nachtisch hie und da ein wenig französische Frivolität, oder wie man sonst die Sache nennen mag, im guten und schlimmen Sinn.

Wie dem nun sei, auffallend bleibt es: dass ein

Mann wie John Ruskin, der mächtige Förderer des Präraphaelismus, der glänzendste englische Schriftsteller nach Carlyle, in Deutschland kaum Leser gefunden hat, ja kaum dem Namen nach bekannt geworden ist: — der Mann, den Carlyle selber ein wahrhaftiges Genie nennt, und von dem Tolstoi meint, dass er der grösste Moralist des Jahrhunderts genannt werden müsse.

Ob das eine bedauerliche oder vielleicht gar eine erfreuliche Thatsache sei, lasse ich einstweilen dahingestellt.

Sie ist auch heute, dank der begeisterten Bemühungen von Jakob Feis, überhaupt keine Thatsache mehr. Dessen glänzende Uebersetzung und glückliche Auswahl der hervorragendsten Stellen aus Ruskins umfangreichem Werk[1] haben auch bei uns in Deutschland bereits eine zahlreiche Ruskin-Gemeinde geschaffen, die täglich im Wachsen begriffen ist.

Die ganze geistige Strömung der Gegenwart ist diesem Schriftsteller ja so ausserordentlich günstig!

* * *

John Ruskin ist in der That als Schriftsteller von nicht minder hohem Rang als Carlyle. Seine Beredsamkeit ist eher noch überwältigender, bezaubernder, weil er in seinem ganzen Wesen liebenswürdiger ist.

Und als Moralist — das Wort in seiner weitesten Bedeutung genommen — steht er ganz fraglos über Carlyle. Dieser war ein düsterer Moralprediger, Ruskin ist ein heiterer, lebensfroher. Das bedeutet einen grossen Fortschritt. Es ist derselbe Fortschritt wie

[1] Heitz und Mündel, Strassburg.

von Schopenhauer zu Nietzsche, vom Pessimismus zum Optimismus. Wie Schopenhauer, der grosse Hasser des Christentums, dennoch darin ein Ur- und Erzchrist war, dass er den Wert des Lebens herabsetzte, das Leben fortwährend verleumdete, ewig ungerecht gegen das Leben war, so Carlyle; für Ruskin dagegen ist das Leben wirklich der Güter höchstes, für ihn giebt es «keinen grösseren, keinen andern Reichtum als Leben, Leben, das alle Kräfte einschliesst: Liebe, Freude, Bewunderung».

Und darum nennt er Sünde und Laster alles, was den Tod begünstigt, was tötet, was das Leben ärmer macht; und Tugend alles, was das Leben begünstigt, was das Leben mehrt, was das Leben reicher, stärker, schöner macht, alles was die Freude am Leben, was die Liebe zum Leben weckt und erhöht.

Dasselbe lehrt Nietzsche über Gut und Schlecht jenseits von Gut und Böse; es ist der moderne Kern in Ruskins Lehre.

Gewiss ist Ruskin noch nie mit Nietzsche verglichen worden, der grosse Moralist mit dem grossen Immoralisten. Aber nicht nur erklärt Ruskin die Tugend als das was die edle Rasse ausmacht; er erklärt auch jeden Staat und jede Institution für unvernünftig, die nicht zum Zweck hat: «Die Vermehrung des auf die höchste Stufe der Vollendung gehobenen Lebens».

Und nicht einmal die Frage, ob man trachten solle, eine kleine Anzahl zur höchsten Schönheit und Geisteskraft ausgebildeter Menschen (Uebermenschen), oder eine grössere Anzahl abhängiger Menschen heranzubilden, entscheidet Ruskin durch Verneinung des ersten Teils: er glaubt

nur, beides zugleich und keines ohne das andere erreichen zu können.

Ruskin möchte eben, aus seinem christlichen Mitgefühl heraus, (was man seine Sentimentalität genannt hat) alle Menschen glücklich wissen. Carlyle hatte an die Möglichkeit menschlichen Glückes kaum geglaubt. Nach Glück auch nur zu trachten, hielt er für eine sündige Anmassung. Er hatte den Glauben seiner puritanischen Vorfahren wohl aus seinem Gehirn hinaus geworfen, aber im Blut lag er ihm noch: der finstere Glaube an den unabänderlichen Fluch der Erbsünde.

Der Puritaner Ruskin dagegen musste ein anderes Blut, irgendwoher, geerbt haben. Er kann sich das Leben nicht denken ohne Schönheit und Glück. Er glaubt an das Glück. Und er möchte es allen Menschen zugänglich machen, allen ohne Ausnahme.

Ruskin leitete seine Lehre von der Tugend nicht sowohl aus der Religion ab, als aus der Aesthetik. Auch sein Postulat des Glückes stellte er als Aesthetiker. Als Christ konnte ers kaum. Wenn er aber überhaupt das Glück forderte für den Menschen, so musste er es, als aufrichtiger Christ, für alle Menschen fordern.

Und als Mann der Pflicht begnügte sich der Puritanersohn auch nicht mit frommen Wünschen und philanthropischen Gefühlsäusserungen, sondern er zog, theoretisch und praktisch, aus seinem ästhetischen Christentum oder aus seiner christlichen Aesthetik die kühnsten Consequenzen. Und diese sollen im folgenden nicht sowohl kritisiert oder anempfohlen als vielmehr rein sachlich dargelegt werden.

Zu widerlegen wären sie ja zum Teil leicht.

Aber es ist, wie mir scheint, an sich ein interessantes Schauspiel: wie ein Maler und Aesthetiker, weil er ein Christ war, ein ganzer und aufrichtiger Christ, zu einem sozialistischen Nationalökonomen werden musste.

* * *

Der Fall war noch nicht oft da.

An Nationalökonomen fehlte es nun eigentlich in England am wenigsten. Aber für Ruskin waren das alles Irrlehrer, von Ricardo bis herunter zu Stuart Mill, und ihre ganze Wissenschaft stellt er nicht höher als Astrologie oder Nekromantie; jeden Augenblick vergleicht er sie damit.

Ruskin bestreitet es der herkömmlichen Nationalökonomie, dass die Befolgung ihrer Lehren zur Hebung des nationalen Wohlstands führe. Er sagt so: Die Nationalökonomie ist die Lehre vom Reichwerden. Aber man kann auf zweierlei Art reich werden: einmal auf Kosten der Andern, dadurch, dass Andere arm werden, und dann zum Gewinn der Andern, so dass Andere mit reich werden. Die Nationalökonomen aber lehrten bloss die erste Methode, und der ganze Handel, wie er heut beschaffen ist, beruhe darauf. Daraus könne unmöglich ein Gewinn für das Ganze erwachsen. Ja, es erwachse daraus nicht nur kein Gewinn sondern ein thatsächlicher Verlust.

Das ist Ruskins oberste Behauptung. Und auf unendlich geistreiche Art, an überraschenden sinnigen Beispielen sucht er sie zu beweisen. Streng verwahrt er sich dagegen, kommunistische Bestrebungen zu be-

günstigen. Wie jedermann, anerkenne auch er den Satz: dass die Armen kein Recht hätten auf das Geld der Reichen; er wolle nur, woran niemand zu denken scheine, auch einmal den andern Satz betonen: dass auch die Reichen kein Recht hätten auf das Geld der Armen. Er wolle nur die Gewissen schärfen, dass sie wieder fühlten: nicht nur die mittelalterliche Methode, im Strassenraub die Reichen zu berauben, sei eine schimpfliche Sache, sondern viel schimpflicher sei die moderne Methode, die Methode der Nationalökonomen, welche lehrt, im Handel die Armen zu berauben.

Es werde sich darum eine Art Handel entwickeln müssen, «der nicht ganz und gar auf Selbstsucht beruht». Vielmehr, die Welt werde entdecken, «dass es einen andern Handel niemals gab noch je geben könne und dass, was man bisher Handel nannte, ganz und gar nicht Handel sondern Gaunerei war».

Ruskin findet, dass in der ganzen Geschichte für den menschlichen Geist nichts so schmachvoll gewesen sei wie die Thatsache, dass dieser Geist «die Lehren der Nationalökonomen als Wissenschaft aufgenommen hat». Und der Gedanke, «dass man Anleitung geben könne über den Erwerb des Reichtums, ohne dessen moralischen Ursprung zu berücksichtigen, oder dass man zum Gebrauch für die Nation ein allgemein technisches Gesetz in Bezug auf Kauf und Gewinn aufstellen könne», ist für Ruskin «vielleicht der frechste und leerste von allen denen, durch welche die Menschen auf falsche Bahnen gelenkt wurden».

Der Grundsatz: Kauft auf dem billigsten Markt und verkauft auf dem teuersten, ist nach ihm eines Tollhäuslers würdig.

Denn Ruskin scheut nicht die kräftigen Worte.

Man kann sich denken, wie solche Ausführungen in dem merkantilen England von Anfang an wirkten. Die Vernünftigsten lachten über Ruskin.

Und doch haben heute die sozialistisch-altruistischen Ideen unter den Vertretern der Wirtschaftslehre zahlreiche Anhänger, und nicht die unbedeutendsten. Im Handelsstand selber giebt es begeisterte Jünger Ruskins. Vor kurzem ist das litterarische Lebenswerk eines Altonaer Kaufmanns erschienen, ein etwas wirres aber höchst merkwürdiges Buch. Und was lehrt dieser Kaufmann? Sein Buch heisst: Der Handel auf altruistischer Grundlage![1] Das Werk würde wohl ohne Ruskin nicht existieren; wenn ich den Verfasser recht verstehe, war es ihm vor allem darum zu thun, die Ruskin'schen Ueberzeugungen fachmännisch zu begründen.

* *
*

Interessant ist Ruskins Lehre vom Reichtum. Nichts findet er so verwunderlich als folgendes:

Zu allen Zeiten der Weltgeschichte gab es Menschen, die die Armut als solche liebten und hochschätzten. Philosophische und religiöse Verehrer huldigten der zerlumpten Gottheit. Und diese Menschen wurden oft genug von ihren Mitbürgern als vollkommenere, ja als höhere Wesen betrachtet. In Griechenland gab es Leute, die sich mit einem Fass als Wohnung begnügten, und die guten Athener brachten solchen Fassbewohnern

[1] Von P. Bleicken. Herausgegeben von Max Rieck. Leipzig, Freund und Wittig.

kaum weniger Achtung entgegen, «als wir nur den grossen Kapitalisten und Gutsbesitzern zollen». Im Verhältnis zu dieser Ehrung der Armen steht die Verachtung, womit nicht nur griechische sondern auch römische Schriftsteller vom Reichtum und von den Reichen sprechen.

Und erst das Mittelalter. Hier erwählte Giovanni Bernardone, der reiche Kaufmannssohn von Assisi, die Armut sich zur süssen Braut, und Tausende und aber Tausende liebten die Armut und den Geist der Armut mit der ganzen glühenden Inbrunst des Zeitalters. Alle hervorragenden Schriftsteller behandeln den Reichtum nicht nur als etwas Verächtliches, sondern selbst als etwas Verbrecherisches.

Daneben steht nun unsere Zeit mit ihrer allgemeinen und ausnahmslosen Verachtung der Armut.

Dieses Charakteristikum unseres Jahrhunderts findet Ruskin das merkwürdigste unter vielen andern.

Wie sonderbar! ruft er aus.

Aber auch nur sonderbar. Nicht unvernünftig. Er selber hegt «eine tiefinnige Achtung für den Reichtum». Er ist eben nicht nur Christ, er ist ein protestantischer Christ. Und er ist natürlich Engländer, trotz allem.

Er betrachtet den Reichtum als «eine der einflussreichsten Mächte, die der Menschenhand anvertraut werden kann», und die unter unsern heutigen Verhältnissen eine um so grössere Macht geworden ist, «als die Besitztümer eines reichen Mannes nicht nur Goldklumpen oder Koffer voll Juwelen vorstellen, wie dies früher der Fall zu sein pflegte, sondern verschiedenartig beschäftigte Menschenmassen, über deren

Körper und Geist der Reichtum einen unberechenbaren Einfluss ausübt».

Man sieht: der Geist des Giovanni von Assisi, genannt Franziskus, spricht schon nicht aus dem John von London, dem ebenfalls reichen Kaufmannssohn.

Um der Macht willen, den der Reichtum giebt über Menschen, schätzt ihn Ruskin. Aber diese Macht kann den Menschen, die sie erleiden, zum Heile gereichen oder zum Verderben. Der Reichtum kann also, je nachdem er ein «gerechter» oder «ungerechter Mammon ist» ein ebenso verderbliches wie segensreiches Instrument sein.

Leider findet Ruskin den ungerechten Reichtum häufiger als den gerechten. Und in Wahrheit versteht er unter Reichtum, unter Reichtum den er schätzt und als hohes Gut anerkennt, etwas ganz anderes als die Nationalökonomen (wie er sich immer ausdrückt) darunter verstehen.

Er nimmt die Definition des Stuart Mill vor: «Reichtum heisst einen grossen Vorrat nützlicher Dinge haben». Gut, sagt Ruskin, aber die Leiche, die ein Dutzend kostbarer Ringe an der Hand und auf dem Haupt eine goldene Krone trägt; und der Reisende, der sich bei einem Schiffbruch einen Gurt mit 1000 Guineen um den Leib schnallt, der ihn in die Tiefe zieht: kann man von diesen beiden behaupten, dass sie das Gold im nationalökonomischen Sinn «haben» oder «besitzen», vorausgesetzt, dass Gold ein nützliches Ding sei? Hatte der Ertrinkende das Gold oder hatte nicht viel mehr das Gold ihn?

Und Ruskin folgert, dass Reichtum als Macht «nicht nur in der Masse und Natur des Gegenstandes besteht,

sondern viel mehr in seiner Angemessenheit für den Besitzer und dessen Fähigkeit ihn zu gebrauchen»: dass also Reichtum nicht sowohl von einem «Haben» als von einem «Können» abhängt.

Darum definiert er Reichtum als «Besitz des Wertvollen in den Händen des Würdigen» und fragt, ob die nationalökonomische Lehre irgendwie geeignet sei, uns diesem einzig erstrebenswerten Ziel nahe zu bringen. Er kann die Frage nicht bejahen.

Denn wer wird reich unter den gepriesenen wirtschaftlichen Gesetzen der Ricardo und Collegen, d. h. in einem Gemeinwesen, das unter dem Gesetz von Angebot und Nachfrage steht und aber gegen offene Gewaltthätigkeit geschützt ist?

Reich werden, findet Ruskin, folgende Leute: Die Fleissigen und Entschlossenen, die Stolzen und Habsüchtigen, die Gewandten, Systematischen, Einsichtigen, die Phantasielosen und Gefühllosen, die Unwissenden. Arm aber bleiben die ganz Thörichten und die ganz Weisen, die Trägen und Sorglosen, die Sinnigen und die Blöden, die Phantasievollen und Gefühlvollen, die Kenntnisreichen, die Unbekümmerten, die zeitweilig von Impulsen Beherrschten, der plumpe Spitzbube und der offene Dieb, und vor allem die Barmherzigen, die Gerechten, die Gottesfürchtigen . . .

* *
*

Reich werden, das heissen die Leute, im Leben voran kommen. Und auf Reichwerden ist deshalb all ihre Thätigkeit gerichtet. Aber der Mensch ist ein Narr, «der, ohne zu wissen was das Leben ist, im

Leben vorankommen will; der nur darnach trachtet, mehr Pferde, mehr Lakaien, mehr Vermögen, mehr öffentliche Ehre und — nicht mehr persönliche Seele zu bekommen». In Wahrheit kommt nur Der vorwärts im Leben, «dessen Herz wohlwollender, dessen Blut reicher, dessen Gehirn regsamer wird, und dessen Geist eintritt in den lebendigen Frieden. Und die Menschen, die beseelt sind von solchem Leben, sind einzig und allein die wahren Herren, die Könige der Erde». Es giebt keinen andren Reichtum als Leben.

* *
*

Ruskin will nicht die Macht tadeln und nicht die Liebe zur Macht (den Willen zur Macht, wie Nietzsche sagt). Die Liebe zur Ohnmacht wäre gewiss nichts Gutes. Und freilich giebt Geld Macht über die Menschen. Aber das Geld selber ist nur der goldene Zügel, um die Menschen zu beherrschen. Höher als der Zügel müssen die Menschen selber geschätzt werden. Und darum muss Zweck und Ziel alles Reichtums (und aller Nationalökonomie) in der Aufgabe liegen, «recht viele breitbrüstige, helläugige und glückliche Menschen aufzubringen».

Das ist Ruskins Wirtschaftslehre.

Er kam zu ihr durch sein Christentum. Und wenn auch das Christentum oft zu ganz andern Resultaten gelangt ist, hält Ruskin sich doch überzeugt, dass seine Lehre allein mit der christlichen Religion in Einklang gebracht werden kann.

Und er geht weiter in seinen Consequenzen. Das Christentum, in seinem Begriff vom Wert des Menschen, des

Menschen als Gefäss und Tempel des Heiligen Geistes, verwirft die Sklaverei, und nichts als krasse Sklaverei sieht Ruskin in der Verwendung der Menschen beim modernen Industriebetrieb.

Zwar ist es schlimm, so folgert Ruskin, dass im Handel die Reichen den Armen ihr Geld unrechtmässiger Weise abnehmen; aber schlimmer, tausendmal schlimmer ist es, dass sie ihnen obendrein ihre Seele nehmen. Die geringen Löhne sind oft ungerecht; aber die Arbeit, die dafür gefordert wird, ist eine Sünde am Arbeiter, die gen Himmel schreit; denn sie macht den Armen nicht nur zum Sklaven, sie macht ihn zur Maschine. Dass das bestritten werden kann, verschlimmert nur das Uebel.

Der Arbeiter selber meint, «dass die Sklaverei nichts schade, wenn man nur gut dafür bezahlt wird»; aber gerade die Thatsache des Bezahltwerdens vervollständigt das Joch. Denn wer von Andern als Sklave verkauft wird, «bei dem ist es möglich, dass er trotzdem nur ein halber Sklave, dass er vielleicht gar kein Sklave sei; der Mensch jedoch, der sich selbst verkauft, ist gerade dazu geschaffen, ein Sklave zu sein».

Nach Ruskin aber müsste jeder Mensch, auch der einfache Arbeiter, im eigenen Gefühl ein König sein, ein König und ein Künstler, ein Schaffender und Schöpfer, mit einer tiefen beglückenden Freude am Schaffen und am Geschaffenen. Denn wenn «Leben ohne Gewerbefleiss unwürdig und eine Schuld ist, so ist handwerkliche Thätigkeit ohne Kunst eine Verrohung».

Im Mittelalter war der Arbeiter ein Künstler.

Nicht genug thun kann sich Ruskin in feuriger Beredsamkeit, um die Unwürdigkeit und Unmenschlichkeit der mechanischen Arbeit zu brandmarken.

Der grosse Jammer, «der sich aus all unsern Fabrikstädten erhebt, deutlicher als der Qualm ihrer Hochöfen» kommt, nach Ruskin, nicht sowohl von ungenügender Bezahlung, als daher, dass der Mensch dort nicht als Mensch sondern als Maschine behandelt und taxiert wird.

Was hilft es mir, gutes Eisen zu fabrizieren, wenn mein eigenes Innere voller Schlacken ist? lässt Goethe seinen Wilhelm Meister ausrufen. «Wir bleichen Baumwolle, ruft Ruskin, wir härten Stahl, raffinieren Zucker, formen Töpferwaaren; aber einen einzigen lebenden Geist aufzuhellen, ihn zu kräftigen, ihn zu läutern, ihn zu bilden — das kommt bei der Berechnung unsers Vorteils nicht in Betracht.»

* *
*

Wer denkt bei Ruskins Liebe zur armen Menschheit nicht an Tolstoi? In der That, die Wirksamkeit und die Lehre beider sehen sich oft sehr ähnlich. Aber doch nicht immer. Beide sind Christen, sind es in unendlich konsequenterem Sinn als die Vielen, die sich auch als solche bekennen. Beide stellen in den Dienst des Christentums eine gleiche geniale Kraft, ein gleiches ausserordentliches Talent.

Aber Ruskin ist doch ein Mensch von anderem Schlag als Tolstoi.

Wenn Ruskin von der Liebe zur Macht, vom Willen zur Macht spricht, glaubt man fast Nietzsche zu hören.

Aber erst wie Ruskin sich über den Krieg auslässt! Ein fast dithyrambisches Lob singt er dem heut allgemein geschmähten. Grundfalsch und verlogen findet er das vielgepredigte Wort, dass der Friede und die bürgerlichen Tugenden zusammen blühen. Der Friede und die Laster des bürgerlichen Lebens blühen nach seiner Ueberzeugung zusammen. Er habe der Göttin der Geschichte gelauscht und welche Worte habe sie immer zusammengestellt? Die Worte: Friede und Genusssucht, Friede und Selbstsucht, Friede und Verfall. Und was lehrt ihn die Geschichte aller grossen Nationen? «Dass der Krieg sie unterrichtet, der Friede sie betrogen, dass der Krieg sie geschult, der Friede sie irre geleitet hat; mit einem Wort: dass der Krieg sie geschaffen und der Friede sie getötet hat . . .»

Hier klingt doch, scheint mir, auch fast Nietzsche heraus, der grosse Unzeitgemässe. Jedenfalls nicht Tolstoi.

Für Ruskin ist es eine unbestreitbare Wahrheit, «dass, wann immer die Fähigkeiten der Menschen hoch entwickelt sind, sie notwendig, um sich auszudrücken, die Kunst wählen», und dass eine Nation, der ein solcher Ausdruck fehlt, «vom Niveau der Menschennatur herabgesunken ist».

Da haben wir also zugleich einen weiteren Gegensatz Ruskins zu Tolstoi, den schreiendsten von allen: seine Kunstbegeisterung, seine absolute Gleichstellung der Kunst mit der Religion, der Schönheit mit der Tugend.

Nicht nur aus seinem Christentum fliessen Ruskins begeisterte Reden zu Gunsten der Armen, die man

verkrüppeln, verkümmern, verkommen lässt; sie fliessen ebenso sehr aus seinem starken ästhetischen Bedürfnis, aus seinem Schönheitssinn und Schönheitsdurst.

Der Aesthetiker in Ruskin hat ihm eben so oft die Feder geführt wie der Christ. Aus seiner Aesthetik schöpfte er seine Philosophie von der Arbeit und der Würde des Menschen.

* *
*

Ruskin ist oft einseitig und ist oft ungerecht. Vieles, was er für möglich hielt, wird sich auf immer für unmöglich erweisen in dieser mangelhaften Welt. Aber sowohl als Aesthetiker, wie als Sozialreformer hat er unberechenbare Anregungen gegeben. Auf dem Gebiete «der Kunstgeschichte des Quattrocento und des Cinquecento hat er, gegen die vorigen Jahrhunderte, und zwar für die besten Köpfe, eine Umwertung der Werte bewirkt, die man epochemachend heissen darf, wenn sie auch nicht ewig anhalten sollte.

Und seine heisse Liebe zur Natur, ob er sie nun Natur nennt oder Gottes Werk; seine Liebe zum Leben, das er fürs Höchste erklärt und das er in Schönheit gestaltet sehen möchte; seine Liebe zu den Menschen, die er alle teil nehmen lassen möchte an der Schönheit; seine Liebe zur Freude, seine Definition des Lebens als Lust; — sein heftiges Gefühl für die Not und Hässlichkeit der modernen Grossstädte, für die vielfache Entwürdigung der europäischen Menschheit durch den modernen Industriebetrieb; seine Ideen über Armut und Reichtum: das sind ethische Werte, die in Zukunft vielleicht noch schwer in die Wagschale fallen werden.

II.

John Ruskin als Aesthetiker.

I do not call John Ruskin's work Criticism, but rather brillant poetic rhapsody. D. G. Rossetti.

«Ich selber habe in einem Savoyer Wirtshaus eine hohe Steintreppe, die, seitdem man sie benutzte, nicht gereinigt worden war, mit Kübel und Besen gescheuert, und niemals eine so schöne Skizze wie an diesem Nachmittag gezeichnet.»

Wer am Morgen Treppen scheuert und am Nachmittag Skizzen zeichnet, hat vielleicht einiges Talent zum Aesthetiker. Denn ich nehme als selbstverständlich an, dass er von oben herunter gescheuert hat und nicht wie gewisse Kunstwächter und Kunstwärter von unten nach oben, wobei wenig herauskommt.

Ruskin nennt sich selber, in seiner Sprache, einen Naturalisten. Das Wort hat bei ihm einen tiefen Sinn. Es beleuchtet seine Kunstauffassung von ihrer liebenswürdigsten Seite.

Ruskin definiert die Kunst am liebsten als Ausdruck einer Freude über etwas, als eine Lobeserhebung. All great art is praise. Sobald der Künstler seine Aufgabe vergisst, durch Nachahmung Lob zu spenden, geht seine Kunst verloren. . . .

Damit sich unsere Arbeit bewähre, und unsere Lebenskräfte gesund bleiben, muss unser Geist vom Grundsatz geleitet werden, dass unsere Kunst etwas lobt, was wir lieben: vielleicht bloss eine Muschel oder einen Stein, vielleicht einen Helden, vielleicht Gott. Die Innigkeit und der weitreichende Flügel-

schlag unserer Liebe bestimmen die Stellung, die wir in der Welt einnehmen. Mögen wir jedoch klein oder gross sein, das Lebenskräftige, was wir im Bereich der Kunst zu schaffen vermögen, muss der Ausdruck wahrhaftiger Wonne für etwas Wirkliches sein, welches besser ist als die Kunst.

Nur das Bild ist edel, das man aus Liebe zur Wirklichkeit malt.

Das ist Ruskins Naturalismus. Seine Begeisterung für die Kunst ist Begeisterung für die Natur. Seine Liebe zur Kunst ist Liebe zum Leben. «Es gibt keinen anderen Reichtum als Leben; Leben, das alle Kräfte einschliesst: Liebe, Freude, Bewunderung.»

Darum besteht für Ruskin die Bedeutung der Kunst darin, den Wert des Lebens zu erhöhen. Ob sie diese Aufgabe erfüllt, darauf kommt alles an. Sie soll uns das Leben lebenswerter machen. Das thut sie, indem sie es schöner macht, indem sie die Summe der Schönheit vermehrt.

Also das Schöne soll die Kunst schaffen. Aber die Kunst ist an sich nicht ein Zweck, sondern sie ist ein Mittel. Ihr Zweck ist das Leben selber.

Denn leben und das Leben genisesen muss ein und dasselbe sein. Und allein in der Kunst geniessen wir das Leben. Wir können nur leben, wenn wir arbeiten. Aber «Arbeit ohne Kunst ist Vertierung». Wir wären ja Sträflinge, wenn wir arbeiteten ohne Lust. Wenn uns die Arbeit aber ein Genuss sein soll, muss sie aus innerem Drang hervorgehen, muss sie notwendig die Beteiligung von Geist und Gemüt erfordern, müssen wir Freude damit ausdrücken und Freude damit schaffen. Das ist aber künstlerische Ar-

beit. Und das ist auch allein eine sittliche Arbeit. Kunst und Sittlichkeit fallen überhaupt nicht auseinander. Kunst ist die höchste Sittlichkeit. . . .

Hier sind wir an dem Punkt angelangt, wo der Aesthetiker zum Moralisten wird. Ob ers freilich erst wird? Er war ja Puritaner von Haus aus, und so war er wohl, von Haus aus, vor allem Moralist.

Nun waren aber alle Moralisten im innersten Herzen Feinde der Kunst, und die bedeutendsten waren es offen und ehrlich, der grosse Plato in seiner (sozialistischen) Republik ebenso sehr wie der grosse Augustinus in seinem Staat Gottes, der Dichter der Neuen Heloise nicht weniger als der Dichter der Karenina. Doch bei Ruskin stehen wir einem höchst eigenartigen und originellen Schauspiel gegenüber.

Sonst bemühten sich die Moralisten, wenn sie nicht ganz von Gott verlassen waren, von Gott Apollo nämlich und seinen neun Musen, die Aesthetik aus der Ethik zu entwickeln und der Kunst, so gut es gehen wollte, in dem Heilsgebäude ihres Moralsystems irgendwo ein Winkelchen anzuweisen. Ruskin macht Miene, das Umgekehrte zu leisten. Die Forderung, die Nackten zu kleiden, ist für ihn eine ästhetische Forderung. Und bloss kleiden — das wäre wenig. Schön sollen wir sie kleiden. Und eine schöne Wohnung sollen wir ihnen obendrein schaffen. So stempelt er alle Tugenden zu ästhetischen Postulaten: Die Keuschheit, die eheliche Treue, die Gerechtigkeit, die sittliche Entrüstung, den edlen Zorn . . .

Verweilen wir einen Augenblick bei diesem Zorn, um den Moralisten in seiner ganzen Grösse zu zeigen. In der Bibel, die Ruskin nicht aufhört zu zitieren,

steht geschrieben: Mein ist die Rache, spricht der Herr. Aber Ruskin will, dass wir jedes Böse auf der Stelle selber rächen, und zwar aus dem Zorn heraus rächen, nicht, wie die modernen Strafrichter pflegen, aus utilitären oder pädagogischen Motiven. Für ihn ist es also in allen Fällen ausgemacht, wer der Sünder ist, und wer der Gerechte, wer strafen darf, und wer gestraft werden muss. Darüber kann für ihn, wie es scheint, nie ein Zweifel bestehen. Wahrhaftig, Ruskin ist kein Skeptiker. Er ist, glaube ich, überhaupt kein wissenschaftlicher Kopf. Er ist kaum ein logischer.

Seine Stärke liegt wo anders. Seine Stärke ist die Begeisterung, die aus dem Glauben und aus der Liebe quillt, aus dem Glauben an das Gute, an die göttliche Seele der Menschheit, aus der Liebe zum Leben, aus der Liebe zur Schönheit, die den Wert des Lebens erhöht.

Ich nenne Ruskins Werk, sagt auch Rossetti, nicht eine Kritik der Kunst, sondern einen poetischen Lobgesang auf die Kunst. Wie Ruskin zu den englischen Präraphaeliten, so verhält sich Wackenroder zu den deutschen Nazarenern. Wackenroder schreibt: Die Weltweisen sind, aus einem an sich löblichen Eifer für die Wahrheit, irre gegangen; sie haben die Geheimnisse des Himmels aufdecken und unter die irdischen Dinge in irdische Beleuchtung stellen wollen, und haben die dunklen Gefühle von denselben aus ihrer Brust verstossen. Und ähnlich Ruskin: Es ist besser, sich den Himmel als blauen Dom, denn als dunklen luftleeren Raum, und sich die Wolken als goldenen Thron vorzustellen, denn als frostigen Dunst.

* * *

Ruskin ist ein Künstler. Warum ist er nun aber nicht bei seiner Kunst geblieben, bei seinem Malerhandwerk, er, der so hoch vom Handwerk denkt, der das Handwerk über alles stellt, der jedem Menschen rät, ein Handwerk zu treiben?

Warum? Ueber Kunst darf man nicht reden, sagt er wiederholt und sagt es mit Betonung. Und dennoch hat er sein Leben lang über Kunst geredet. Ich weiss keine andere Antwort als die: weil er ein Moralist war von Anfang an. Mit Farben konnte er nicht moralisieren, darum griff er zum Wort. Er konnte aber auch den Künstler nicht los werden, und so kleidete er seine Moral in das Gewand der Aesthetik.

Er hat in dieser Rolle Grosses geleistet. Wir müssen ihn oft bewundern. Er ist begeistert und weckt Begeisterung. Er hat aber auch grosse Wirkungen im Speziellen aufzuweisen.

In dem Gedanken, dass alle Kultur und also insbesondere alle Kunst nur die Aufgabe haben könne, einen höheren Typus der Gattung zu züchten, stimmt der Puritaner Ruskin sogar mit dem grossen Immoralisten Nietzsche überein. Ja, er operiert sogar ganz wie Nietzsche mit Ethymologien, indem er darauf aufmerksam macht, dass die Worte generous und gentle ursprünglich nichts heissen als rassig, von reiner Rasse, wie das deutsche edel ursprünglich den Gutsbesitzer bezeichnete, also den Reichen, den Mächtigen, den Herrn, — was alles freilich viel besser in die Philosophie Nietzsches als in die Ruskins passt.

Nein, die Logik ist nicht Ruskins Stärke. Und darum wollen wir neben dem Guten das Bedenkliche nicht vergessen, das Schiefe, das Halbwahre, das ganz Ab-

surde, und besonders das notwendig Einengende, was eine absolut moralisierende Kunstbetrachtung und Aesthetik unumgänglich mit sich führen muss.

Der grosse Naturalist, schreibt Ruskin, nimmt den Menschen ganz wie er ist, sowohl seine körperliche als seine geistige Kraft. Fähig, sich in die ganze Stufenleiter menschlicher Leidenschaften zu vertiefen und liebend sich in sie zu versenken, entlockt er ihnen majestätische Harmonie; er stellt das Thun und Trachten, Jagen und Grollen, die Gier des Menschen, den Stolz und die Kraft seiner Seele und die Macht seines Glaubens furchtlos dar, und verleiht ihm in allem Würde; er reisst das Gewand von seinem Leibe und erschaut sein Geheimstes, wie ein Engel auf niedrigere Wesen herabsieht. Nichts, von dem er sich abwendete, nichts, was er zu gestehen sich schämte; mit Allem was lebt, was siegt, was fällt oder was duldet, fühlt er sich verbrüdert.

Welche wahrhaft schöne Stelle!

Den grossen Künstler nennt Ruskin Naturalisten. Sich selber nennt er so. Die Liebe zur Natur nennt er das Herz und die Seele der Kunst. Alles was nicht nach der Natur riecht als dem Nährboden seiner Wurzel, ist ihm verdächtig. Aus der Luft gegriffene Phantasiegebilde fürchtet er wie Gespenster, und wenn es sich auch nur um dekorative Linien handelt. Es giebt heute in München Leute, die dann die höchste Schönheit erreicht zu haben vorgeben, wenn ihr Gebilde nicht mehr eine Spur an die Natur erinnert — was sie wirklich manchmal fertig bringen. Solche Menschen würde Ruskin als gemeingefährliche Narren behandelt haben. Nicht einmal von einer gewissen

Symbolik will er etwas wissen in der bildenden Kunst. Noch weniger von Mystik. Natur und wieder Natur. Fassen Sie die Hand Gottes, ruft er in seiner poetischen Sprache; schauen Sie in das Antlitz Seiner Schöpfung und es giebt nichts, was zu erreichen Er Sie nicht in den Stand setzt.

So der Künstler. Aber nun kommt der Moralist. Das Element des Moralisten ist die Unterscheidung von Gut und Böse. Sie trägt er überall hin, auch in die Natur, die er Gottes Werk nennt. Da ist dann der Fuchs ein böses Tier und das Schaf ein gutes, und Ruskin findet es unmoralisch, wenn einer lieber einen Fuchs malt als ein Schaf. Sogar in naturgeschichtlichen Werken findet er es unmoralisch. Es klingt unglaublich.

Greift nur hinein ins volle Menschenleben, hörten wir Ruskin — mit ein bischen andern Worten — oben ausrufen. Nun wäre nichts dagegen zu sagen, wenn Ruskin trotzdem auch die vollendetsten Meisterwerke des Teniers und des Jan Steen nicht als Werke hoher Kunst anerkennen wollte. Das thun wir auch nicht. Aber da er einmal Kunst und Sittlichkeit identifiziert, müssen das notwendig unsittliche Werke sein, und nur ein unsittlicher Mensch kann dauernd Geschmack an ihnen finden. Denn «der Geschmack an solchen Werken ist ein richtiger Teufelsgeschmack».

In Wahrheit sind alle hierhergehörigen Werke der Holländer in gewissem Sinne viel reinere Werke einer künstlerischen Kunst als selbst die Disputa oder die Schule von Athen. Aber eben: um künstlerische Kunst ist es Ruskin nicht zu thun, sondern um sittliche Kunst, um die Kunst, deren Zweck ist, wie auch Carlyle sich

ausdrückt, «to make Eternity look through Time, to render the Godlike visible». Das ist natürlich Ruskins Recht. Ich konstatiere nur.

* * *

Jede Nation nahm schliesslich vom Christentum und bewahrte es am treuesten, was ihrer Natur am wenigsten widersprach: Die Italiener sehr wenig, die Nordgermanen sehr viel; die Spanier den Heroismus und die Todesmutigkeit des Glaubens, die Russen die Friedensbotschaft; die Franzosen die Caritas und die Engländer die — Castitas, oder etwas, das ihr ähnlich sieht und das man, wenn man es nicht loben will, Prüderie nennt.

Ruskin verleugnet seine Rasse nicht. Er ist, seinem Naturalismus zum Trotz, ein abgesagter Feind des Nackten. Er hasst es. Er empfindet in diesem Punkt ganz wie ein mittelalterlicher Mönch, aus allem Nackten sieht ihn der Teufel an. Er behauptet, dass Griechenland hauptsächlich zu Grunde gegangen ist durch seine Liebe zur nackten Gestalt. Er misshandelt Dürer, einmal weil derselbe nicht, wie Holbein, für England gearbeitet hat, und dann aber ganz besonders, weil er Adam und Eva nackt dargestellt und weil er anatomische Studien getrieben hat. Mit einer geradezu verächtlichen Gehässigkeit spricht Ruskin von Dürer. Und nicht viel besser kommt Lionardo weg. Ruskin meint, was unter der Haut steckt, ginge den Maler und Bildhauer nichts an, und die Impressionisten meinen es auch. Goethe freilich war anderer Meinung: «Nichts ist in der Haut, was nicht im Knochen ist».

Im Ganzen kann man Ruskin nur beistimmen, wenn

er von dem Einfluss der Wissenschaft auf die Kunst keine allzu günstige Meinung hegt.

Ruskin hat selber Kunstwerke ersten Ranges geschaffen. Das sind seine «Ansichten der Natur», um mit Humboldt zu reden, seine landschaftlichen Schilderungen in Modern Painters. Zwar moralisieren sie auch in jeder Zeile. Da giebt es kein noch so lebloses Ding, dem nicht moralische Eigenschaften zugesprochen werden, Stolz oder Demut, Anmassung oder Bescheidenheit, Wahrhaftigkeit oder Verlogenheit.

Aber wie Ruskin die Natur sieht und empfindet, ist deswegen nicht weniger genial. Die Fülle seiner eigenartigen Beobachtungen ist erstaunlich, sie ist gross wie seine Liebe — seine ächteste Liebe, seine Liebe zur Landschaft. Nicht umsonst ist Turner für ihn der grösste Maler aller Zeiten!

Er ist jedenfalls der erste grosse Landschaftsmaler des Jahrhunderts.

Die Landschaft ist überhaupt die Stärke der Engländer. Den Italienern war sie wenig. Botticelli sprach verächtlich von Bildern, die man schon zu Wege bringen könne, indem man einen feuchtfarbigen Schwamm an die Wand wirft. Diesen Italienern war die menschliche Gestalt, die nackte, das A und O aller Kunst. Die Gegenden des menschlichen Körpers, das waren die Landschaften, die sie nicht müde wurden zu studieren. Daraus erwuchs ihr grosser Stil. Aber die Engländer, mit ihrer puritanischen Prüderie, mit ihrer geradezu mönchisch-mittelalterlichen Scheu vor ihrer eigenen Körperlichkeit, brauchten einen Ersatz; sie fanden ihn in der Landschaft. Ihre Liebe zur Landschaft ist die Kehrseite einer lächerlichen Schwäche.

Wie inkonsequent sie hierin sind, ahnen diese Sportsmenschen gar nicht. Konsequent war jener Dominikaner-Prior, der dem Pater Hyazinth Seife und Zahnbürste verbot.

* * *

Selbstverständlich mag Ruskin die Renaissance nicht leiden und zwar, er lässt darüber keinen Zweifel, weil sie unchristlich war.

Der Gelehrte des XVI. Jahrhunderts, wenn er den Blitz von Osten und Westen zucken sah, dachte sofort an Jupiter, nicht an das Kommen des Menschensohnes.

Das hält Ruskin für ein grosses Unglück. Schmerzlich bedauert er diese Renaissance-Menschen, die zwei Götter hatten, wovon sie den einen mit dem Mund bekannten und den andern sich im Herzen dachten, um zuletzt keinen von beiden zu fürchten.

Nein, wahrlich, sie haben sich vor keinem Gott gefürchtet und vor keiner Sünde. Solche Menschen kann Ruskin gar nicht begreifen. Und dennoch ist er ehrlich genug, einzugestehen, dass es bei ihm zu Hause genau dasselbe ist, dass man da auch Jahr aus Jahr ein den Christengott im Munde führt aber dienend einer ganz anderen Gottheit Knecht ist. Britania Agoraia nennt Ruskin sie, oder auch «Göttin des Vorwärtskommens».

Also welchen Sinn hat sein Schlechtmachen der Renaissance, wenn er doch zugleich zugiebt, dass selbst die christlichsten aller Christen, dass selbst seine Angelsachsen eben auch nur Christen sind mit dem Munde? Aber vielleicht verzeiht er diesen ihre «Göttin

des Reichwerdens», weil sie sich wenigstens, wenn nicht vor Gott, so doch vor dem Teufel fürchten, nämlich vor der Nacktheit. Diese Tugend mag Vieles aufwiegen.

Sogar das Prädikat «tot» gibt Ruskin der Renaissance. «Die tote Renaissance beschränkte sich auf das Irdische, wies alles ab, was warm und himmlisch war, beschränkte sich auf ihren Stolz; wies alles ab, was schlicht und innig war, beschränkte sich auf ihre vornehme Standesherrlichkeit; wies alles ab, was aus dem Herzen quoll, was ehrfurchtsvoll und lebensfroh war. Hingegen gab sie sich dem Luxus des Körpers hin; schuf die terrassenförmigen, duftigen Gärten mit ihren Grotten, Springbrunnen und schläfrigen Schattengängen; schuf die geräumigen Hallen und langgezogenen Säulenreihen gegen die Sommerhitze, die festgeschlossenen Fenster und vollendeten Einrichtungen und Hausgerätschaften, um die Kälte abzuwehren, sowie die weichen Bilder auf Wand und Decke, übervoll der letzten Ueppigkeiten des Heidentums.»

Solche Stellen sind höchst nützlich zu lesen. In Deutschland sind die Prediger des konsequenten Christentums heute meist Geister untergeordneten Ranges. Hier aber sehen wir, wie dieses konsequente Christentum wertet, selbst wenn es aus dem Munde eines schönheitstrunkenen und lebenstrunkenen Künstlers spricht.

Mir fällt da unser Jakob Burkhard ein. Der war eigentlich auch ein Puritanersohn. Und ein klein wenig falsches Licht hat auch er in seine Darstellung des Cinquecento hineingebracht, nur gerade in entgegengesetztem Sinne wie Ruskin. Vielleicht in Oppo-

sition zu der herkömmlich deutsch-antikatholischen Auffassung vindiziert er seinen geliebten Renaissancemenschen eine christliche Religiosität, die sie kaum hatten, und huldigt damit unvermerkt auch dem Grundsatz: dass nichts gross sein kann, was nicht christlich ist.

Ich habe gesagt, die präraphaelitische Bewegung in England sei eine rein ästhetische gewesen. Sie war es gewiss für Brown und Rossetti. Aber für Ruskin? darüber werden dem Leser unterdessen einige gelinde Zweifel gekommen sein.

Zum Schluss noch ein Wort über Ruskins Auffassung der Poesie. Sie ist der weitaus engherzigste Teil seiner Aesthetik. Hier hört sein «Naturalismus» ganz auf. Hier fordert er, wie es scheint, überhaupt keine Natur mehr, die er doch für die bildende Kunst als unerlässlich erklärt. Dichtung ist ihm «etwas Erfundenes, Erdachtes, Künstlerisches, Uebernatürliches, aus dem eigenen Kopfe Zusammengeschweisstes».

Also etwas Uebernatürliches sogar. Dichtung, die Unschönes zur Darstellung bringt, nennt er ein Majestätsverbrechen an der Madonna und der Weiblichkeit. Denn eine jede schöne Dichtung, verlangt er, muss Madonnendichtung sein.

Auf Goethes Iphigenie mag das vielleicht passen, aber auf Shakespeare, auf Shakespeare ... Ich fürchte, was Ruskin befürwortet, wird meistens Backfisch-Dichtung sein.

* *
*

Wenn ich mich nun in der Ausführung des Negativen etwas weit eingelassen habe, so geschah das

nicht, um dem edlen Ruskin, den ich lieben gelernt habe, am Zeug zu flicken. Es geschah, um zu zeigen, wie gewisse Vererbungen (die ich nicht mehr näher zu benennen brauche) auf einen sonst herrlichen Geist einwirkten und ihn eng machten, der von Natur bestimmt gewesen wäre, weit zu sein.

Die Welt kennt ja in Leo Tolstoi, um auf den Anfang zurückzukommen, ein noch viel abschreckenderes Beispiel. Wie dieser grosse Dichter mit der Kunst und der Dichtung sich selber verleugnet, wenn das die christliche Selbstverleugnung ist, ist sie eine zweifelhafte Tugend.

Mit Tolstoi sprach jüngst ein Maler über Kunst. Aber wenn Sie recht hätten, rief Tolstoi zuletzt, dann wären Tapeten auch Kunstwerke. Er glaubte den Maler ad absurdum geführt zu haben. Der Künstler lachte.

Zu solchen fatalen Konsequenzen kam Ruskin zum Glück nicht. Sein treuester Freund und Schüler, William Morris, bekannte sich nicht nur zur Sozialdemokratie, (was jeder völlig konsequente Christ müsste), er wurde auch Tapetenzeichner und Tapetenfabrikant, und ihm verdanken wir es, wenn heut in einfachen Bürgershäusern an den Wänden eine Schönheit erblüht, wie sonst kaum in Königspalästen.

Dante Gabriele Rossetti.

> The man who, on seeing a work with claim to regard, does not perceive its beauties before its faults, is a conceited fool. D. G. R.

> . . . toujours je me suis senti oppressé par le sentiment de inéluctabe impuissance des mots à traduire la complexité des sensations, les extatiques vertiges, où venait de me ravir l'irrésistible magie de ce genie exeptionnel et radieux. Gabriel Mourey.

> Ich sage, ein Künstler . . . der in seinem persönlichen Auftreten nichts von Seltsamkeit und Eigenheit hat, oder was die Welt so nennt, der wird nie und nimmer ein ausserordentlicher Geist sein.
> Michel-Angelo.

I.

Von Felicien Rops giebt es einen Ausspruch: dass er einer Rasse entstamme, die gezeugt sei in einer Ehe der Sonne mit dem Schnee. Man darf das Bild — obwohl es von einem grossen Bildner stammt — nicht allzu genau ansehen; aber was es sagen will, passt nicht nur auf Rops sondern fast noch mehr auf Rossetti.

Ein Sohn der Abruzzen, der ein Engländer, der ein Kind von London geworden ist: es lässt sich fast nicht denken. Wenn aus einem so seltsamen Prozess ein Geistiges hervorging, so wird man sich nicht wundern, wenn sich das Produkt innerhalb der englischen

Kultur sehr fremdartig und exotisch ausnahm. Wenn aus dem anglisierten Abruzzensohn ein Dichter und Maler wurde, so müsste er einfach nichts Eigenes zu geben gehabt haben, hätte er in dem nebelgrauen England, mit seinen Fabrikschlöten zwischen der grünen Landschaft, nicht ganz überraschende fremde Töne, wie Wohllaute aus einer andern Welt vernehmen, nicht ganz verblüffende Farben wie Widerscheine aus fernen geheimnisvollen Paradiesen aufleuchten lassen.

Denn Dante Rossetti hatte nicht nur einen reinen Napolitaner zum Vater; auch seine Mutter, eine Polidori, war mehr als eine halbe Italienerin. Sein Grossvater, ein armer Schmied in Vasto, erfuhr bei der Napoleonischen Invasion von den Franzosen eine Misshandlung und starb, im Gefühl seiner Ohnmacht zur Rache, an verletzter Ehre.

Der Name Rossetti bedeutete die Rötlichen, die Rothaarigen, und es ist wie ein mystisches Zusammentreffen, dass rote Haare später das Glück und das Verhängnis seines Lebens geworden sind.

Ebenso wurde sein Vorname Dante auf seine Kunst von vorbestimmender Macht.

Die Verhältnisse, in denen Dante Rossetti im Hause 38 der Charlottenstreet zu London heranwuchs, waren durchaus ärmliche. Sein Vater, ein politischer Flüchtling des Königreichs Neapel, war ein armer Sprachlehrer.

Freilich war er auch der Verfasser von verschiedenen Schriften über Dante, die durch ganz Europa Widerhall erweckt hatten. Und von Haus aus war er Maler und Dichter gewesen.

* * *

Das erste öffentliche Ereignis von künstlerischem Charakter, das auf Dante Gabriele einen grossen Eindruck machte, war die Cartons-Ausstellung zu Westminster Hall im Jahr 1843 zum Zweck einer Konkurrenz für die Ausschmückung des neuen Parlamentsgebäudes. Der fünfzehnjährige Dante schrieb darüber an seine Mutter, die sich mit dem kranken Vater an der Riviera aufhielt, einen langen Brief, in dem besonders zwei Stellen bemerkbar sind.

Zunächst findet der Knabe den Mangel an Nacktheiten bedauerlich . . . er, der später nie welche gemalt hat. Und so unschuldig ist er, dass er nichts weiss von der englischen Prüderie, dass er vielmehr alle Schuld auf das Unvermögen der Künstler schiebt, die sich der Aufgabe des Nackten wohl nicht gewachsen fühlten und darum mit den Gewändern nicht nur die Blössen ihrer Figuren sondern auch die Blössen ihres Talents zu bedecken bestrebt seien.

Und zweitens ist es erstaunlich, mit welcher Begeisterung der junge Schüler von den Cartons des George Fredreck Watts spricht, die er weit über alle Werke der zahlreichen Aussteller hinaushebt. Man möchte fast sagen, das Kind Rossetti habe hier mit prophetischem Geist eine Entwicklung vorausgesehen, die damals noch kein Mensch ahnte. Denn niemand hätte es damals dem stark akademischen Watts vorhergesagt, dass er einst der grösste Symboliker der modernen Kunst werden sollte, vielleicht der grösste Seelenmaler der Zeit, in seinen Bildnissen wie in seinen Compositionen: so dass kein Name so unzertrennlich mit dem von Rossetti zusammen stehen wird als der seinige, enger und unzertrennlicher als der

von vielen andern, die mit Rossetti in Bündnisse zusammengetreten sind.

Von Hunt besitzen wir eine Charakteristik des damaligen Rossetti. Darnach trug er langes braunes Haar, das ihm bis über die Schulter herabhing. Seine grossen grauen Augen blickten starr ins Weite wie in einen Traum hinein. Unter der feinen Adlernase öffnete sich ein schöner Mund mit schwellenden halbgeöffneten Lippen. Sein Gang war nachlässig schlendernd, ohne alle Achtsamkeit.

Damit verband sich eine lärmige heftige Art des Auftretens. Sein ganzes Wesen hatte etwas Stürmisches, Herausforderndes, so dass es nicht leicht fiel, fügt Hunt hinzu, in dem heftigen und formlosen Jungen die ganze reiche Zärtlichkeit und Güte seines Innern immer gleich herauszufühlen. Nur wer ihn anredete, wurde betroffen von der Höflichkeit und Feinheit seiner Rede und von seiner gewinnenden Bereitwilligkeit, sich gegen Andere in Lob und Begeisterung auszusprechen.

Und sein Leben war, wie Hunt es so schön sagt, trotz aller Starrköpfigkeit und einem völligen Mangel an Besonnenheit, in musterhaftem Grad fleckenlos. In würdiger Weise erfreute er sich der poetischen Athmosphäre jener heiligen und geistigen Träume, die ihn unaufhörlich umkreisten. Freilich Viele, die ihn nur nach seinen lärmenden Demonstrationen beurteilten, hatten davon keine Ahnung.

Es ist das schöne Bild eines jungen Poeten.

Und Dichter war Rossetti einstweilen in erster Linie. Dichterwerke beschäftigten ihn im weitesten Masse. Lesen war seine Leidenschaft. Schon damals verwendete

er dazu ganze Nächte. Schon damals fing er die heillose Methode an, sich den Schlaf abgewöhnen zu wollen.

Neben den englischen interessierten ihn besonders die deutschen und älteren italienischen Dichter. Auch Viktor Hugo liebte er sehr. Von nicht geringem Einfluss auf ihn war Hoffmann.

Eine gewisse Liebe fürs Geisterhafte blieb ihm sein Leben lang eigen. Darum stand Edgar Poe so hoch in seiner Bewunderung, und seine übertriebene Schätzung der Bernsteinhexe und der Sidonie von Bork hängt ebenfalls damit zusammen. Diese Schätzung betonte er später so stark, dass noch heute in der «Burne-Jones-Gemeinde», als deren oberster creator spiritus er gelten muss, die beiden genannten Romane für die besten der deutschen Litteratur gehalten werden.

Daneben las er von Deutschen den Peter Schlehmil und die Undine von Fouqué. Aus dem Nibelungenlied und dem Armen Heinrich übersetzte er Stellen ins Englische.

Auch seine Uebersetzungen alt-italienischer Dichter und der Vita nuova gehen in ihren Anfängen auf diese Zeit zurück.

Unter den mitlebenden englischen Dichtern wurde Browning sein Liebling und Freund.

Und selbstverständlich fehlt es nicht an eigener Produktion. Zwei seiner berühmtesten und beliebtesten Dichtungen entstanden bereits: The Blessed Damozel und My Sister's Sleep.

Nicht so gross war sein Eifer als Jünger der Kunst. Als Akademie-Schüler machte er keine grossen Fortschritte. Er scheint seine Lehrer kaum befriedigt zu

haben und ist über die Antiken-Klasse, also über die unterste nie hinausgekommen.

Wie so viele eigenartige und bedeutende Geister wusste auch er mit der offiziellen Schule nichts anzufangen.

Sein Bruder William giebt darüber interessante Erklärungen ab, die sowohl für den Psychologen wie für den Pädagogen lehrreich sein können. Auch den Moralisten seien diese brüderlichen Ausführungen empfohlen. Darnach arbeitete Rossetti mit unverfälschter Begeisterung hinsichtlich des Ziels, aber mit Gleichgültigkeit und Schlaffheit in Rücksicht auf die Mittel, die man ihm, als zu diesem Ziele führend, aufdrängte.

«Sobald mir etwas als Pflicht auferlegt wird, sagte er einmal zu seinem Bruder, ist auch meine Lust und Fähigkeit, die Sache zu thun, für immer dahin. Was ich thun soll, das gerade kann ich nicht.»

In diesen Worten drückte sich der Grundton seines Charakters aus, der sich im Wesentlichen durch sein ganzes Leben hindurch gleichblieb. Als er selbständig wurde, richtete er es, wie jeder rechte Mann, so ein, dass Sollen und Wollen zusammen fielen, d. h. er wollte eben nur, was seinen Neigungen, was seinen Fähigkeiten, mit einem Wort, was seiner Natur gemäss war. Er that sich keinen Zwang an. Er folgte nur seinem Drang. Und da ging alles gut. «Denn ein guter Mensch in seinem rechten Drange. . . .»

Aber in der Schule, wo man ihn den Zwang fühlen liess und nur allzu deutlich fühlen liess, verdarb man ihm (wie schon so vielen andern) alle Lust und allen guten Willen.

Ein entschiedenes Pflichtgefühl, meint William Rossetti, ein festes Vertrauen auf seine Lehrer und besonders der Trieb, das Nötige so zu thun, wie alle Welt es that, wären ihm hier nützlich und förderlich gewesen. «Aber gerade diese Tugenden» fehlten ihm zu jener Zeit. Und ganz war es mit ihm aus, wenn er das, was andere von ihm verlangten, nicht einmal auf seine eigene Weise thun sollte.

Diesen frei wiedergegebenen Erklärungen des Bruders möchte ich folgendes hinzufügen: William bemerkt einmal, Dante habe von Kind auf nie die geringste handliche Geschicklichkeit an den Tag gelegt. Diese Thatsache ist unendlich wichtig. Sie besagt, Dante Rossetti war nicht zum Handwerker veranlagt. Ein Maler im vollsten Sinn des Wortes aber ist zu allererst ein Handwerker. Also zu einem solchen Maler, zu einem Maler wie Rembrandt, Rubens, Velasquez fehlte Rossetti nicht weniger wie alles. Wenn er dazu in sich die Bestimmung, d. h. wenn er dazu in sich die Anlagen getragen hätte, so hätte er sie auch ausgebildet, so hätte er sie ausbilden müssen, nicht aus Pflicht, wenigstens nicht aus einer allgemeinen moralischen Pflicht, sondern aus einer besondern persönlichen, aus einer ihm innewohnenden Fatalität und Notwendigkeit.

Genie ist auch Fleiss.

Und darum gilt für das Genie, in diesem Sinn, wirklich nicht die gemeine Moral der Gesellschaft. Nämlich nicht eine fremde, nicht eine von aussen, von andern ihm auferlegte Pflicht muss dem Genie heilig sein, sondern nur seine eigene: die Pflicht, die ihm in der eigenen Seele lebendig ist als allmächtiger Drang, als Notwendigkeit, als göttliches Fatum.

Nicht aus Mangel an Pflichtgefühl ist Rossetti kein Velasquez geworden sondern aus Mangel an Anlage.

Seine Anlagen waren andere.

Und anders waren seine Aufgaben.

Ich lese eben den Wilhelm Meister, schreibt Rossetti einmal an Bell Skott, und darin ist die Selbstkultur des Helden eine grosse Sache, die uns erstaunt und mit Freude erfüllt. Aber dieser nämliche Held ist in Verzweiflung über den Tod eines Mädchens . . . Nichts, das ist klar, wird der Aufgabe der Selbstkultur so verhängnisvoll als eine noch so geringe Neigung zu Selbstaufopferung, zu Selbstentäusserung.

* * *

Im März 1848 sieht Rossetti in der Ausstellung den «Giaour» von Madox Brown und wird von einer solchen Begeisterung für diesen Maler ergriffen, dass er ihm, dem persönlich ganz Unbekannten, sofort schreibt und ihn bittet, sein Schüler werden zu dürfen.

Damit tritt Brown in den präraphaelitischen Kreis.

Die Art wie sich dies zunächst vollzog, entbehrt sogar nicht eines gewissen Humors. Brown war so wenig verwöhnt, dass er die Begeisterung Rossetti's gar nicht ernst zu nehmen vermochte; er glaubte, dass irgend ein loser Vogel sich einen Spass mit ihm erlauben wolle. Er soll sogar mit einem dicken Knüppel vom Haus 50 der Charlottenstreet nach Nummer 38 gekommen sein, um dem Schreiber mit dem schönen Namen seine Scherze gründlich auszutreiben.

Aber der Besuch endete zu beiderseitiger Befriedigung. Brown trug Rossetti ohne Zögerung seine Freundschaft an. Es wurde eine Freundschaft fürs Leben.

Viel weniger lang dauerte die Schülerschaft. Es ging Rossetti bei Brown nicht viel anders als auf der Akademie. Er hätte gern malen können; aber die Wege, die ihm andere dazu vorschlugen, gefielen ihm nicht, waren ihm zu langweilig. Brown stellte ihm ein Stilleben zusammen: Einmachtöpfe und so was. Rossetti verzweifelte. Die Einmachtöpfe machten ihn zum unglücklichsten der Sterblichen.

Er sah sich nach andern Lehrern um. Millais und Hunt boten sich ihm dar. Die beiden konnten malen, obwohl sie nicht älter waren. Mit der ganzen Naivität des Genies und in der Stimmung eines Hoffnungslosen fragte er Hunt, ob es denn wirklich nötig sei, dass er die Einmachtöpfe male . . .

* *
*

Man könnte sich wundern, dass Brown und dass auch Leute wie Hunt und Millais, die mit redlichem Bemühn und sauerem Schweiss ihr Handwerk gelernt hatten, nicht unglimpflich mit Rossetti umgingen. Aber sie wurden nicht nur seine treuen Freunde; sondern als nun bald die berühmte Bruderschaft ins Leben trat, wurde er ausgesprochenermassen die Seele derselben, und alles beugte sich ihm, ihm dem schönen Liebenswürdigen, dem Dichter, dem auch im gemeinen Alltag ein wunderbarer Zauber der Rede zu Gebote stand.

Aber diese Wirkung übte er nicht nur innerhalb der Bruderschaft. Die Geringfügigkeit seiner handwerklichen Befähigung und Ausbildung hinderte nicht, dass sein künstlerischer Genius weit über die Dauer der Bruderschaft hinaus Schule machte und befruchtend

und bestimmend eine der grössten Bewegungen in der englischen Kunst beeinflusste.

Das war die Macht des Geistes in Rossetti. Er hiess nicht umsonst Dante. «Warum ist er nur nicht ein grosser verbannter König, schrieb ein junger Mann an Madox Brown, dass wir unser Leben einsetzen könnten in dem Versuch, ihn in sein Königreich zurückzuführen!»

Die berühmte Praeraphaelite Brotherhood, P.R.B., als welche sich die Freunde Hunt, Millais und Rossetti nun konstituierten, wurde in ihren Folgen wohl eines der merkwürdigsten Ereignisse der englischen Kunstgeschichte; zunächst aber war die Sache nicht viel mehr als ein lustiger Einfall von drei jungen Leuten, mit kaum zwanzig Jahren. Rossetti selber bezeichnete später die Gründung — sie fiel in den Herbst 1848 — als einen Dummenjungenstreich.

Jenes Jahr war ergiebig an solchen Früchten. Man denkt hier unwillkürlich an die deutschen Vorgänge. Die Revolution in London, die sich Präraphaelismus nannte, verlief freilich nicht ganz so geräuschvoll als wie die revolutionären Ereignisse in Deutschland; aber das haben die beiden gemeinsam: dass diejenigen ihrer Früchte, die sich später zu Bäumen auswuchsen, nicht gern an ihren Ursprung erinnert sein mochten. Rossetti in seinen reiferen Jahren konnte ordentlich bös werden, wenn man ihn einen Präraphaeliten nannte; er sei ein Maler, einfach ein Maler, kein Ding auf «it».

So empfand er nicht im Gründungsjahr 1848. Damals war er von allen der leidenschaftlichste Sektierer — womit ja auch das Wort Sezession zusammenhängt.

Damals dachte er, als ächter Jüngling, nicht gering von der Wichtigkeit ihres geheimen Bundes, ihrer Geheimbündelei.

Die schwärmerische Jugend hat zu aller Zeit solche Formen des Zusammenwirkens geliebt. Der «Cenacle» der französischen Romantiker sieht der Praeraphaelite Brotherhood auf ein Haar ähnlich. Von dem Zusammenleben der «nazarenischen» Brüder im Kloster San Isidoro am Monte Pincio, schreibt Overbeck: «Wir führten ein wahres Mönchsleben, zogen uns von allem zurück und lebten nur der Kunst. Morgens kauften wir zusammen ein; mittags kochten wir abwechselnd selbst unser Essen.» Von einem solchen Leben träumte auch Rossetti. Eifrig betrieb er das Zusammenleben in einem gemeinschaftlichen Hause. Die geheimnisvollen P.R.B. sollte in goldnen Lettern über der Thüre prangen.

Die Bestrebungen der Bruderschaft bezogen sich rein auf die Kunst. Die Religion kam nicht in Frage. Aber unwillkürlich nahm ihr Bund eine religiöse Färbung an, und dem Programm der Nazarener, «der junge Maler wache vor allem über seine Empfindungen, er lasse nie ein unreines Wort über seine Lippen oder einen unreinen Gedanken in seine Seele . . .» hätten die Mitglieder der Bruderschaft mit Begeisterung beigestimmt.

Sie haben selber ähnliche Forderungen aufgestellt. Sie bildeten nach ihrer äussern Lebensweise eine Art Bohême, wenn man überhaupt von so etwas in London sprechen kann. Sie blieben Thee trinkend und rauchend (nur Rossetti rauchte nicht) ganze Nächte im Gespräch beisammen. Sie waren Freunde

der Unordnung eher als Freunde der Ordnung. «Wenn Sie mir zu gefallen wünschten, schrieb der säuberliche Ruskin damals an Rossetti, so würden Sie Ihr Zimmer besser in Stand halten und Nachts zu Bette gehen.»

Doch beschränkte sich bei den Präraphaeliten das zigeunerische Wesen auf Aeusserlichkeiten. Nach dem Geist, der sie beseelte, waren sie in Wahrheit eine Bruderschaft im mittelalterlich-religiösen Sinn des Wortes. Jedenfalls waren sie auch in dieser Beziehung der halb- oder ganz mönchischen Bohème vom Monte Pinco verwandter als irgend einer Bohème vom Mont-Geneviève oder Mont-Martre.

Madox Brown, der damals schon, obwohl ebenfalls noch sehr jung, ein reifer Maler war, ist der Bruderschaft nie förmlich beigetreten; er blieb aber den Brüdern stets ein treuer Freund und Berater.

Zu den Gründern Rossetti, Hunt und Millais gesellten sich dagegen bald William M. Rossetti und Stephens, zwei spätere Kunstschriftsteller, sowie der Bildhauer Thomas Woolner und der Maler James Colinson. Es war also die mystische Zahl «Sieben» glücklich beieinander.

Zur Königin des ausserordentlichen Bundes wurde Dantes und Williams begabte Schwester Christina ernannt.

Dennoch nahm die Bruderschaft, äusserlich genommen, ein frühes Ende, das Christina in humoristisch-elegischen Versen also besang:

The P.R.B. is in its decadence:
For Woolner in Australia cooks his chops,
And Hunt is yearning for the land of Cheops;
D. G. Rossetti shuns the vulgar optic;

While William M. Rossetti merely lops
His B's in English disesteemed as Coptic;
Calm Stephens in the twilight smokes his pipe,
But longs the dawning of his public day;
And he at last the champion great Millais,
Attaining Academic opulence,
Winds up his signature with A.R.A.
So rivers merge in the perpetual sea;
So luscious fruit fall when over-ripe;
And so the consummated P.R.B.

Aber wenn die Bruderschaft als solche auch früh, ungefähr nach drei Jahren, auseinander ging, ihr Geist wirkte weiter. Er wirkte am stärksten in Dante Gabriele Rossetti, obwohl dieser den Namen der Bruderschaft verleugnete; und er feierte eine neue Auferstehung in dem ältern Watts, in William Morris, in Burne-Jones. Aus diesem Geist erwuchsen Schöpfungen der Kunst, der darstellenden wie der schmückenden, die mit ihrer starken Eigentümlichkeit dem Kunstschaffen Englands eine ganz neue Physiognomie gaben, Schöpfungen, die innerhalb der englischen Kultur fast fremdartig und exotisch wirken, und die dennoch in ihrer tiefsten Seele durchaus englisch sind.

Und weitaus den grössten Anteil an der Physiognomie dieser Kunst hat Rossetti. Millais und Hunt blieben, so weit sie präraphaelitisch malten, mehr oder weniger in einer archaistischen Art stecken. So wirkt z. B. das Bild von Millais, «Lorenzo und Isabella», durchaus wie die Copie eines alten Florentiners. Durch solche Werke kam die Kunst innerlich wenig vorwärts.

Von Rossetti und seinen Schülern lässt sich das nicht sagen.

* * *

Am wenigsten gilt es von Rossetti. Seine Kunst ist die persönlichste. Er war nie Nachahmer. Er war Präraphaelit nur in dem Sinn, «dass er bei den alten

10

Italienern, von Giotto bis Lionardo, und ebenso bei den alten vlämischen und oberdeutschen Malern jene Eigenschaften bewunderte, die er selbst in der Kunst anstrebte: ein starkes und tiefes Empfindungsleben, das oft mit rührender Naivität, oft aber auch in erhabener und feierlicher Weise ausgedrückt ist, dann eine gewisse schlichte Anmut, ein starker Sinn für dekorative Reize, grosse Gewissenhaftigkeit und Treue in der Beobachtung und Wiedergabe der Natur, endlich eine geduldige und liebevolle aber nicht virtuose Arbeit.»

Seine Mitbrüder stimmten darin wohl mit ihm überein; aber sie verstanden alles äusserlicher. Sie hatten nicht so viel Eigenes hinzu zu geben.

Dessen war sich Rossetti, bei aller Bescheidenheit, wohl bewusst. In einem Briefe an den Franzosen Erneste Chesneau aus dem Jahr 1868 meint er, les qualités de réalisme, émotionnel mais extrèmement minutieux, qui donnent le cachet au style nommé Préraphaélite, fänden sich hauptsächlich in den Werken von Hunt, Brown und dem jungen Millais. Und er führt dann fort: C'est la camaraderie, plutôt que la collaboration réelle du style, qui a uni mon nom aux leurs dans les jours d'enthousiasme . . .

Diesen Satz mag die Bescheidenheit nicht allein diktiert haben. Rossetti mag sich oft geärgert haben, dass man ihn von den Präraphaeliten nicht unterschied. Im Grunde war er gar keiner; oder er war es wenigstens in einem ganz andern Sinn als seine Genossen, und die Schule, die gewöhnlich auf den Präraphaelismus zurückgeführt wird, ging in Wahrheit allein von Rossetti aus.

II.

Interessant ist es, die Bilder mit einander zu vergleichen, welche die drei Hauptleute der Bruderschaft im Jahr 1849 zur Ausstellung brachten, gleichsam als die Sichtbarwerdung ihres Programms, als die That nach ihren Worten.

Hunt und Millais stellten in der königlichen Akademie aus, der schüchterne Rossetti, der, eben nicht mit Unrecht, kein allzugrosses Vertrauen in sein Malerhandwerk setzte, zeigte sich in einer Privatausstellung.

Das Bild von Hunt hiess: «Rienzis Racheschwur», das von Millais: «Lorenzo und Isabella». Die beiden Bilder waren, bloss auf ihre Farben und ihre Malweise hin angesehen, gewiss ein lebhafter Protest gegen die herrschende Schule. Sie besassen zweifellos in hohem Grad «les qualités de réalisme, emotionnel mais extrèmement minutieux» . . .

Aber in dem was in einem Bild geistig ist, in ihrer Conzeption und Erfindung huldigten sie durchaus dem Herkommen. Beide waren Historienbilder im schlimmen Sinn des Wortes. Beide erzählten eine Anekdote, aus der Geschichte oder aus der Dichtung. Beide waren verständlich nur mit Hilfe eines gelehrten Wissens. Beide nahmen als Ausgangspunkt einen singularen Vorgang. Beide sind also eigentlich nur Illustrationen. Ihr «Realismus» machte sie höchstens genrehafter als andere ihrer Art.

Rossettis Bild hiess «The Girlhood of Mary Virgin», das Magdtum der Jungfrau Maria. In diesem Bild war keine Anekdote, kein Ereignis, kein singularer

Vorgang. Dieses Bild konnte darum, was es sagen wollte, in seiner Sprache wirklich aussprechen: den Zustand der Unschuld eines erwachsenen Mädchens im Heiligtum der Familie. Dieses Gemeine, ich will sagen dieses Allgemeine wird durch leichtverständliche Symbole zu einem Besondern, zu einem Einzigen. Die Taube, die Lilie als Stickmuster, die lebendige Lilie, der Engel der sie begiesst: sie sagen, und zwar durchaus allgemein verständlich, dass es sich nicht um ein beliebiges Jungfräulein handelt, sondern um unsere höchste religiösgesteigerte und poetisch verklärte Idee von Unschuld und Reinheit, wie die dogmatisch oder symbolisch begriffene Jungfrau Maria sie der modernen Menschheit allein darstellt.

Nicht um das Bild irgendwie zu erklären, schrieb Rossetti die Sonette auf den Rahmen. Das Bild brauchte sie nicht. Er hatte nur das Bedürfnis sich auch als Dichter, der er war, über den Gegenstand auszusprechen. Und er brachte nur in Verse, was aus dem Bild von selber sprach:

An angel-watered lily, that near God
  Grows and is quiet till, on dawn at home
She woke in her white bed, and had no fear
  At all, — yet wept till sunshine, and felt awed:
Because the fulness of the time was come.

Ein Bild wie Rienzis Racheschwur von Hunt hat ganz die heftige theatralische Geste, welche durch die missverstandene Nachahmung der Hochrenaissance in die Malerei gekommen ist, und seine «beiden Edelleute von Verona» sind wie ein «lebendes Bild» gestellt.

Solche Mittel hat Rossetti von seinem ersten Werk an und durch sein ganzes Leben hindurch gründlich

verschmäht und hat doch Inneres durch Aeusseres stärker ausgedrückt als die meisten Maler des Jahrhunderts.

Was von der Girlhood gilt, dasselbe ist von Ecce Ancilla Domini zu sagen.

Kein Gegenstand ist wohl so oft gemalt worden wie die Verkündigung. Die älteren Maler besonders liebten diesen Vorwurf, und man weiss, welche Innigkeit, ja welche Inbrunst des Gefühls sie in diesen Bildern ausdrückten. Zu verwundern ist das nicht. Schon der äussere Vorgang gehört zum Anmutigsten was sich denken lässt. In seiner rührenden Einfachheit ist er ganz besonders eine Aufgabe für den Maler. Namentlich der Präraphaelit muss notwendig auf ihn verfallen.

Noch mehr ist der innere Vorgang geeignet, den Künstler zu begeistern. Das zu Grunde liegende Mysterium bildet nicht nur, als Dogma, eine unendliche Vergeistigung der beliebtesten antiken Mythen, es schliesst auch, als Symbol verstanden, in sich das süsseste Geheimnis des Lebens.

Einem solchen Gegenstand gegenüber nicht zum Copisten zu werden, sondern der tausendfach variierten Darstellung eine neue Wendung abzugewinnen, ja ihr eine ganz neue Physiognomie zu geben, das war kein Kleines.

Aber Rossetti hat es geleistet. Mit einer für England geradezu erstaunlichen Kühnheit oder Unschuld lässt er die Jungfrau auf ihrem Bette ruhen. Das war eben so neu wie kühn. Dennoch ist das Bild von geradezu herber Keuschheit.

Die englische Kritik mochte anders denken. Rossettis

Verkündigung ist ganz fraglos ein Fortschritt gegen die Girlhood. Sie ist es nicht nur durch die einfachere Composition, sie ist es noch mehr durch die Farbe. Das Bild ist weiss in weiss gemalt. Rossetti hat damit dem spätern Whistler sein Prinzip der symbolischen Farbenwirkung vorweggenommen. Auch möchte ich den sehen, der in der Londoner Nationalgalerie, trotz der ertötenden Anzahl der Bilder, nicht von dieser neu-präraphaelitischen Verkündigung einen starken Eindruck empfangen hätte, als von einem Werk, das, wiewohl im bewussten Widerspruch zu seiner Zeit gemalt, dennoch keine archaistische sondern eine durchaus moderne Sprache redet. Die zeitgenössische Kritik jedoch war höchst ärgerlich über das Bild, und ich wollte wetten, dass an dem frommen anglikanischen Aerger nichts so sehr schuld war als das Bett, was man natürlich nicht eingestand.

Ein Rezensent des Athenäum's führt das Bild als ein Beispiel an von der Perversion des Talents, die seit einiger Zeit immer weiter um sich griffe und die hoffnungsvollsten Kräfte junger Leute verderbe. Diese setzten absichtlich alle Errungenschaften der grossen Kunst bei Seite, alle mühsam gewonnenen Grundsätze über Licht und Schatten, über Farbe und Composition, und behaupteten, nur die Natur in ihrer Wahrheit und Einfachheit als Lehrmeisterin anzuerkennen. Aber solchen schönen Reden zum Trotz seien sie nichts, als die sklavischen Nachahmer künstlerischer Unvollkommenheiten . . .

Das war das Losungswort zum Kampf gegen den Präraphaelismus, als gegen einen plötzlich auferstandenen Feind.

Denn die Kritik hat immer das seltsame Bedürfnis, etwas, das sie nicht versteht, als Todfeind zu behandeln.

Und Rossetti wurde, das ist höchst merkwürdig, als das Haupt der neuen Schule empfunden.

Die Ehrlichkeit der Rezension im Athenäum erfährt eine eigentümliche Beleuchtung, wenn man sie mit dem vergleicht, was, ein Jahr zuvor, die nämliche Zeitschrift über die Girlhood schrieb, von dem doch die «Verkündigung», man kann wohl sagen, nur eine zweite künstlerisch vereinfachte Auflage bildete.

Geradezu in Extase war der Kritiker vor dieser ersten Jungfrau geraten. Ihre überirdische Schönheit hatte den gelehrten Herrn so von heiligem Feuer erfüllt, dass er, wie die Apostel am Pfingsttag, in fremden Zungen redete und sein anglikanisch-gurgelndes Organ auf den höchsten italienischen Hymnenton stimmte. «Or pensa quanta bellezza avea la Vergine, che avea tanta santità che risplendeva in quella faccia, della quale dice San Tommaso: che nessuno che la vedesse mai la guardò per concupiscenza, tanta era la santità che rilustrava in lei». Diese Worte des Savonarola riefen ihm Gestalt und Antlitz der Jungfrau in die Erinnerung. Er meint, Rossetti müsse von derselben Empfindung durchdrungen gewesen sein wie der berühmte Dominikaner, der grosse Reformator in Kunst und Moral; ja er macht nicht übel Miene, Rossetti selber als einen Savonarola seiner Zeit zu beglückwünschen.

Es ist höchst erfreulich, sagt er, sich von der Masse der Durchschnittsbilder, die blose Geschichtserzählungen oder Illustrationen unserer Dichter sind, hin-

weg zu einer Manifestation wahrer geistiger Kraft zu wenden, zu einer Kunst, wo das «of the earth, earthy» keine Geltung mehr zu haben scheint, wo über der würdigen und bedeutenden Idee alles Stoffliche vergessen wird.

Damit meint er Rossettis Bild — ein Werk, so fährt er fort, das durch seine Erfindung sowohl wie durch die Ausführung einzelner Teile jeder Ausstellung Ehre machen würde . . . Das Bild ist voller Symbole und hat viel von jenem heiligen Mysticismus, der von den Werken der alten Meister unzertrennlich ist und viel von dem Ton der Dichter aus derselben Zeit. Während die Ausführung des Bildes oft Unsicherheit und Mangel an Schulung verrät, giebt jeder Teil seines geistigen Gehalts Zeugnis von der Reife des Gedankens . . . Die Verkündigung der Jungfrau ist eine Leistung, einer ältern Hand würdig. Die geistige Kraft ihrer Attribute und ihre grosse Sensibilität berechtigen zu der Erwartung, dass Mr. Rossetti die hier eingeschlagene stolze Laufbahn noch weit verfolgen wird . . .

So der Mann vom Athenäum, das, ein Jahr später, an Rossetti keinen guten Fetzen liess.

* * *

Die Präraphaeliten waren zu sehr — man möchte fast sagen litterarisch durchseucht; sie fühlten ganz naturgemäss das Bedürfnis nach einem litterarischen Organ. Und sie gründeten eine Zeitschrift: The Germ. Dieser «Keim» war aber wenig keimkräftig, er erlebte drei ganze Nummern unter drei verschiedenen Verlegern.

Zwischen hinein fällt Rossettis erste Reise nach Paris, 1849. In seinen Briefen von dort und unterwegs stehen eine Reihe sehr charakteristischer Urteile. Von den zeitgenössischen Malern kommt der grosse Delacroix am schlechtesten bei ihm weg. Rossetti findet ihn einfach entsetzlich. Das günstigste, was er von ihm sagt, ist: er sei ein wildes wirres Genie.

Darüber wird man sich kaum wundern. Man wird von Rossetti kaum erwartet haben, dass er dem farbentrunkenen Romantiker gerecht werden konnte. Wenn er aber nun gar David höher stellt als Delacroix, das begreift man schon nicht mehr.

Um so erklärlicher findet man es, dass er von Ary Scheffer enttäuscht ist, und dass ihn einzelne Werke von Ingres aufs höchste entzücken. Ueber alles aber stellt er Hippolyte Flandrin und dessen Fresken in St. Germain des Prés — Flandrin, den Schüler der deutschen Nazarener: Hier kommt die innere Verwandtschaft zum Ausdruck.

Daneben interessiert ihn doch auch Gavarin sehr. An dem genialen Zeichner macht er bloss moralische Aussetzungen, von seinem Charivari kauft er alle Nummern zusammen, die er nur auftreiben kann.

Im Louvre dagegen sieht er sich nur die ganz Alten an, die Prüraphaeliten, und auch zu Brüssel ergreift er vor Rubens förmlich die Flucht. Dafür möchte er zu Albrecht Dürer nach Nürnberg reisen.

Rossetti kam später noch drei Mal nach Paris. Er hat im einzelnen manche seiner Urteile korrigiert. Sehr hoch schätzte er in der Folge Millet. Aber zu Delacroix, und ich glaube auch zu Rubens, hat er sich nie bekehrt — er hätte nicht wahr gegen sich selber

sein dürfen. In diesem Punkt schien er wie Ingres empfunden zu haben. Wenn der mit seinen Schülern im Louvre durch die Rubensgalerie kam, pflegte er zu sagen: Admirez, Messieurs, mais n'y regardez pas.

* * *

Ueber Rossettis eigenes handwerkliches Bemühen um diese Zeit macht sein Bruder William einige Bemerkungen. Dante gewann allmählig eine grössere Leichtigkeit sich auszudrücken; aber er zeigte keine starke Neigung, sich eine hervorragende Meisterschaft in Zeichnung und Pinselführung anzueignen. Wichtig waren ihm überhaupt nur die menschlichen und tierischen Formen. Ganz ungern bemühte er sich mit der Perspektive, mit den architektonischen und landschaftlichen Beigaben.

Doch scheint ihm Gurlitt Unrecht zu thun, wenn er ihn die meisten Bilder so viel wie aus dem Kopfe malen lässt. Obwohl Dante, schreibt der Bruder William, sich in Behandlung der Gegenstände einen grossen und freien Spielraum gestattete, so hat er doch selten, wenn überhaupt je, eine Figur gemalt ohne Zuhilfenahme der Natur. William zählt allein siebzehn weibliche Modelle auf. Böcklin scheint nicht so viel gehabt zu haben. Nach einer solchen Aufzählung, erklärt der Bruder, wäre es eine eigensinnige Unaufrichtigkeit, Rossetti noch immer nur ein Modell und ein Ideal zuzugestehen.

Grosse Aufmerksamkeit widmete er der Farbe. Von ihr dachte er sehr hoch. Er nannte sie eine ganz unentbehrliche Eigenschaft der höchsten Kunst. Kein Bild könne ohne sie zum höchsten Rang gehören,

während viele Werke, z. B. die von Titian, nur durch die Farbe diesen Rang einnähmen, trotz des begrenzten Grades ihrer andern Eigenschaften.

Die Farbe bezeichnete er als die Physiognomie eines Bildes, und wie die Form des menschlichen Angesichts nicht völlig schön sein könne ohne den Ausdruck von Güte und Adel, so ein Bild nicht ohne Farbe.

Delacroix aber war für ihn kein Colorist!

Rossetti liebte für die Farbe einen dünnen klaren Auftrag und war besonders darauf bedacht, dass seine Farben Glanz erhielten. Er handhabte mit Bewusstsein ein primitives Verfahren und übertrieb eher die Lokaltöne, als dass er sie milderte zu Gunsten eines Gesamttons. Er war intelligent genug, aus der Not eine Tugend zu machen. Von wohlberechneter und sorgfältig ausgearbeiteter Verteilung der Compositionsflächen und der Lichter und Schatten war bei ihm kaum die Rede. Diese Dinge waren seine geringste Sorge. Er war nie ein Adept dieser Geheimnisse des höheren Handwerks der Malerei.

Und also — ich mag es gern noch einmal betonen: der Mann, aus dessen künstlerischem Schaffen eine ganz neue und eigenartige, wenn auch vielleicht etwas allzu zarte Blüte der englischen Malerei hervorging, er war eigentlich kein «geborner Maler».

Er war zu sehr ein geborner Dichter. Er war zu sehr ein Mann des Geistes. Man muss ihn hören, wie er über sein dichterisches Produzieren spricht. Es entstand damals die Prosadichtung «Hand und Seele» und er äussert sich darüber später in einem Briefe an Hall Caine. Ich schrieb die Erzählung, berichtet er, in einer Nacht im Dezember. Ich begann um zwei Uhr

morgens — die Stunden sind charakteristisch — und war etwa um Sieben damit zu Ende. Bei solchem Arbeiten thut sich dann vor meinem Geiste eine Landschaft auf, eine weite Landschaft mit Meer und Himmel, eine Art geistiger «Turner», wo man zwischen schönen Hügeln wandelt, wo man hinausrudert aufs Meer, einer unbekannten Freiheit entgegen. Doch nur bei nächtlicher Arbeit widerfährt mir das . . . und am Ende bin ich dann völlig gebrochen. Der furchtbare Zustand, den ich am Schluss von «Seele und Hand» darstelle, war mein eigener.

Und noch einmal äussert er sich über seinen Zustand während der dichterischen Produktion: Ich liege gleichsam auf dem Lager als ein ausgestrecktes und gequältes Medium, dem kein Augenblick der Unterbrechung und des Erathmens gegönnt wird, als bis das Ding heraus ist . . .

Dennoch wäre er am liebsten nur Dichter geworden, und wenn die Möglichkeit gewesen wäre, von schönen Versen zu leben, hätte er wohl mit Freuden auf das Malhandwerk verzichtet. Er machte sogar einmal den leisen Versuch, sein Brod im Telegraphendienst zu verdienen. Er bot sich der Nordwestbahn-Gesellschaft an und ging eines Tages wirklich auf eine Station, um wenigstens zu sehen, was das für ein Ding ist, so ein Telegraph.

So wenig reizte ihn das Handwerk der Malerei. Handwerk war einmal nicht seine Sache. Er dachte gering davon. Und er that es, weil er kein Talent dazu hatte. Sein Hochmut den handwerklichen Anforderungen gegenüber entsprang aus seinem Unvermögen. Darin liegt seine ganze Schwäche als Maler.

Es war ganz natürlich, dass er sich auf diese Schwäche noch etwas zu Gute that. Jeder Mensch ist in gewissem Grad eingebildet auf die Fehler seiner Tugenden. Die Kehrseite der ungenügenden Handwerklichkeit war bei Rossetti die starke Geistigkeit. Sie beherrschte in so hohem Grade sein ganzes Wesen, dass er, der Engländer, nie einen Sport getrieben hat. Und darauf war er mit Recht stolz. Ich schäme mich, sagt er einmal, einer Profession anzugehören, bei welcher der Besitz von Geist eher eine Disqualifikation ist als ein Vorzug.

Das ist nun aber einmal so. Künstler wie Raphael und Rubens, Velasquez und Veronese waren gewiss mehr sinnliche als geistige Naturen. Bei Rossetti stand die hohe Geistigkeit dem Künstler, soweit dieser Handwerker sein muss, hindernd im Wege.

Ich möchte den Versuch machen, schrieb er einmal an Bell Skott, mein grosses Bild (Dante's Traum) selbst zu lithographieren. Wenn man so was unternähme mit allen Schöpfungen seiner Phantasie (und in diesem Sinn allein mag ich als Maler etwas bedeuten), so könnte man, wie Albrecht Dürer, seinen ganzen geistigen Gehalt, sein ganzes Gehirn vor seinem Tod in Druck bringen und vielleicht ausserdem im Leben frei sein und unabhängig von der Gönnerschaft reicher Leute.

Es war ein wunderbarer Gedanke. Aber beim Gedanken blieb es auch. Ihn auszuführen und mit der Ausführung einen abgestorbenen Zweig der Kunst plötzlich wieder neu zu beleben, das war dem «Bossler» Hans Thoma vorbehalten.

* *
*

Bei aller Handwerksantipathie und geringen Vertrautheit mit den Erfordernissen der Kunst, soweit dieselbe in der Hand liegt, wurde Rossetti dennoch das thätige Mitglied einer Gesellschaft, die auf die Herstellung gewisser industrieller und rein handwerklicher Produkte einen ebenso grossen reformatorischen Einfluss ausübte, wie die präraphaelitische Vereinigung auf die Malerei — einer Gesellschaft, von der eigentlich der moderne Stil in Wohnung und Wohngeräth nicht nur für England sondern für ganz Europa seinen Ausgang nahm.

Eine Anzahl junger Leute, die alle der Litteratur und Dichtung näher zu stehen schienen als der darstellenden Kunst, wurden dennoch die Reformatoren des ganzen sogenannten Kunsthandwerks. Durch diese Leistung allein haben sie den gelegentlichen Spott über ihre stark litterarische Färbung gründlich entkräftet.

Und Rossetti gehörte zu ihnen.

In München giebt es seit einigen Jahren die «Vereinigten Werkstätten». Ihr Prinzip ist das Zusammenwirken von Künstlern und Handwerkern zur Herstellung von häuslichen Gegenständen, des Gebrauchs oder der Ausschmückung, in einem künstlerischen Sinn, in einer stil-reformatorischen Tendenz. Und ihre Ausstellungen, sei es im eigenen Hause am Maximiliansplatz, sei es in Vereinigung mit den alljährlichen grossen Vorführungen der Gesammtkunst, haben bereits weit über Deutschland hinaus die Aufmerksamkeit der beteiligten Kreise auf sich gelenkt.

Der Gedanke dieser Unternehmung ist, so viel ich weiss, von Herman Obrist, also von einem Halb-Eng-

länder ausgegangen. In England aber gab es bereits vor 40 Jahren eine ähnliche Einrichtung.

Dort wurde sie merkwürdigerweise von einem Poeten ins Leben gerufen. Die Idee mag jedoch von John Ruskin ausgegangen sein, der damals auf die Künstler und Dichter, die mit dem präraphaelitischen Kreise zusammenhingen, einen grossen Einfluss ausübte. Und William Morris, der Gründer der «Firma», der Dichter zartfarbiger Verse, war recht eigentlich der Schüler des Oxforder Professors. Auch die Verschmelzung von geschmacksreformatorischen mit socialreformatorischen Aufgaben, wie die Fabrik von Morris sie anstrebte, sieht einem Gedankengewächs aus Ruskins Gehirn nur allzu ähnlich.

Doch geschäftlich beteiligt war Ruskin nicht bei der Gründung dieses einzigartigen industriellen Unternehmens. Rossetti dagegen wurde wirklicher Teilhaber. Ebenso die Maler Madox Brown und Burne-Jones. Im ganzen waren es Sieben, wie bei der präraphaelitischen Bruderschaft.

Und wie diese eine Revolution in der Malerei anstrebte und durchsetzte, so die «Fabrik Morris» auf dem ganzen grossen Gebiet der Wohnungs-Einrichtung und Wohnungs-Ausschmückung — ganz abgesehen davon, dass sie nebenbei für die Arbeiter die Lohnfrage durch Gewährung vom Gewinnanteil zu lösen suchte.

Es war also kein kleines Unternehmen. Und wenn man seine Wirkung übersieht, die ganz erstaunlich ist, so wird man diesen kühnen «Gründern» seine Bewunderung nicht versagen.

Ich will, um ein Beispiel herauszugreifen, nur an

die Stoffe zur Möbel- und Wandbekleidung und an die Papier-Tapeten erinnern. Unsere deutsche Fabrikation vor dem englischen Einfluss lasse ich am besten dabei aus dem Spiel. Aber man vergleiche die modernen englischen Sachen mit den französischen, so weit nämlich auch diese noch nicht englisch beeinflusst sind. Diese ächt französischen Muster sind doch oft von einer klassischen Langweiligkeit. Da sieht man nichts als die ewige Wiederholung der bekannten Rokokoschnörkel, als das ewige und unvermeidliche, schäferlich-stilisierte Rosensträusschen in seiner Verbindung mit immer denselben paar armen Blümchen.

«Geschmackvoll» sind die Sachen ja. Die zarten Farben-Nüancierungen können jedes Auge entzücken. Sie verraten auf den ersten Blick, dass sie eine gute und lange Tradition hinter sich haben, dass sie die zarten Gewächse sind eines alten kunstgedüngten Kulturbodens. Das rein sinnliche Bedürfnis befriedigen sie vollauf. Aber ihre Formensprache ist nachgerade leer und nichtssagend geworden. Sie langweilt uns, die wir anderes gewöhnt sind. Unserer Phantasie bieten sie nichts.

Und nun rufe man sich moderne englische Stoffe und Tapeten ins Gedächtnis. Es ist, wie wenn man von der Natur des Watteau in die des Böcklin einträte, von einem Gessner'schen Schäferroman in eine Kundri-Parzival-Welt, von einem zierlichen Hausgärtchen mit altmodischen Buchs-Verbrämungen in einen tropischen Blumen-Märchenwald. Wir geraten in einen Rausch des Entzückens vor diesem Reichtum an Formen und Farben, vor der Fremdartigkeit und Seltsamkeit der einen, vor der verblüffenden einfachen Schönheit der

andern, vor dem immer wieder neuen kühnen Spiel der Phantasie mit der Natur, ja man möchte sagen der Natur mit der Phantasie.

Wo eine Industrie so neuschöpferisch ist, da ist sie Kunst im besten Sinn des Wortes. Sie nahm auch bald nicht nur die nationale, sondern auch die fremde Produktion in ihren Bann.

Eigentlich leistet nur Frankreich heute noch einigen Widerstand. Die nationale Tradition ist hier zu alt, der nationale Geschmack zu stark und selbstbewusst. Aber wenn der englische Stil auch noch nicht in den französischen Wohnraum eingedrungen ist, auf der Strasse, aus den farbenblühenden Plakaten heraus, springt er uns schon oft genug in die Augen.

Wie sehr wir Deutschen auf diesem Gebiet unter englischem Einfluss stehen, braucht man nicht erst zu betonen. Nur durch diesen Einfluss wurde ein Peter Behrens von einem impressionistischen Farben-Experimentierer zu einem symbolistischen Linien-Fanatiker. Ohne die Engländer besässen wir nicht die wundervollen Tapeten von Otto Eckmann aus der Fabrik von Engelhardt in Mannheim.

Ohne den Vorgang und die Vorbilder von Burne-Jones würde wohl auch Melchior Lechter in Berlin seine brennendfarbigen Glasgemälde nicht so geschaut und ins Werk gesetzt haben.

Denn neben Stoffen, Tapeten und Teppichen, wofür William Morris selber viel zeichnete, und neben Möbeln jeder Art, wurde in der «Firm of Morris and Co.» besonders die dekorative Glasmalerei gepflegt, für welche Rossetti und Burne-Jones am öftersten die Entwürfe lieferten.

Auch in dieser Kunst begann damit ein neuer Stil. Vorher hatten deutsche Fabriken die Glasmalereien für England geliefert. Entworfen waren diese von deutschen Malern, die sich um die spezielle Technik kaum gekümmert hatten, die in ihren Entwürfen keinen Unterschied machten, ob sie als Fesken oder Glasbilder ausgeführt werden sollten: so dass denn von einem stilbildenden Prinzip keine Rede sein konnte. Hier, wie überhaupt bei aller deutschen Kunstübung jener Zeit, legte man fast nur Wert auf den Sinn des Dargestellten, und man legte fast keinen Wert auf den schmückenden Charakter der Darstellung.

Das aber thaten in hohem Maasse die Künstler der Fabrik Morris.

Als geschäftlicher Grundsatz des Unternehmens galt: keine, auch nicht die geringste Einräumung an den Geschmack der Käufer zu machen und nur beste Arbeit zu höchsten Preisen zu liefern.

Wahrhaftig William Rossetti sagt nicht zu viel: Je mehr man darüber nachdenkt, umsomehr ist es zu verwundern, dass drei Jünglinge, fast Knaben, alle drei mit grossem Leichtsinn des Herzens und gänzlicher Missachtung des Aeussern . . . eine so ernste Bewegung wie die des Präraphaelismus unternahmen, und dass, in der Richtung dieser gleichen Bewegung, andere Jünglinge von verwandter Geistesstimmung eine so breite und tiefe Umformung und Neubelebung der ganzen dekorativen Kunst durchsetzten, als wie der blosse Name «Morris and Comp.» sie darstellt . . .

Und bei der ersten dieser beiden Kühnheiten war Rossetti unstreitig die Hauptperson. Bei der zweiten

aber war er, seinem Bruder zu glauben, vielleicht nicht durchaus Primus inter pares, aber gewiss auch nulli secundus.

III.

Eine andere Frage ist freilich, was Rossetti für sich gewann durch seine Beschäftigung in der Firma Morris.

Natürlich hatte er hier nur Entwürfe zu liefern. Und das war allerdings gewiss sein Glück. Denn dazu war seine erfindungsreiche rege Phantasie allerzeit bereit. Aber handwerkliche Förderung, die er so nötig hatte, erfuhr er in diesem Zusammenhang mit Handwerkern am wenigsten. Auch tritt um diese Zeit die Dichtung wieder stark bei ihm in den Vordergrund. Er wurde in dieser Bevorzugung bestärkt durch den Beifall, den seine Poesie immer mehr fand. Schon bemühten sich die Zeitschriften um seine Beiträge, und Swinburne, das stärkste Talent der modernen englischen Dichtung, wurde sein begeisterter Verehrer.

Rossettis Dichtung, äussert sich Swinburne, hat die vollste Inbrunst und Kraft des Impulses, und der Impuls geht immer auf Harmonie und Vollendung hinaus. Ihm ist die unnachahmliche Note des Instinkts zu eigen, eines hohen und unverirrten Instinkts . . .

Und die besondere persönliche Färbung der Rossetti'schen Dichtung charakterisiert Swinburne also: Ein starker Einfluss auf des Dichters Geist ist unverkennbar. Durch Ton- oder Visionsreiz, durch Farben- oder Traumzauber zog es ihn zu christlichen Gestalten

und Bildern. Aber es war der Hauptsache nach nur die mythologische Seite der Religion, die Macht auf ihn übte. Allein unter allen grösseren Künstlern seiner Zeit hat Rossetti den rein sinnlichen Reiz des Christentums empfunden und in seiner Dichtung zum Ausdruck gebracht, in einer Weise, die die vollste Unbekümmertheit ums Dogmatische verrät.

Rossetti war eben kein Engländer. Das kommt schon in einer Aeusserlichkeit seiner Malerei zum Ausdruck. In keiner Art Malerei sind die Engländer so gross wie in der Landschaft. Rossetti scheint die englische Landschaft nie angesehen zu haben. Das Landschaftliche vernachlässigte er ganz. Wie die grossen Meister der Renaissance hält er sich ausschliesslich an den Menschen.

Er will ein Engländer sein, aber wie sehr er sich dies auch einredete, in seinem geheimen und unbewussten Wesen war er ein Italiener und romanischer Katholik.

Das heisst aber nicht, im ethischen Sinn des Wortes ein Christ sein. Kirche und Christentum sind nicht identisch. Der Katholik, der romanische Katholik, hat ein anderes Verhältnis zum Christentum als der Protestant. Dieser bleibt meist auch dann ein Christ, wenn er allen äussern Zusammenhang mit seiner Kirche aufgegeben, wenn er alte Dogmen als absurd verworfen hat. Das Christentum liegt nicht in Dogmen.

Viel leichter als der Protestant wird der romanische Katholik ein Antichrist. Und darum sehen Italiener und Franzosen, so frei sie in religiösen Dingen sein mögen, im Protestantismus keine Freiheit, keinen Fortschritt. Die Ungläubigsten unter ihnen sind fast

noch stolz auf die Kirche. Sie wollen die Kirche nicht, sie brauchen sie nicht, aber wenn sie wählen sollten zwischen ihr und dem Protestantismus, würden sie die Kirche vorziehen. Sie hassen vielleicht die Kirche von heute, und die Kirche von gestern; aber die ganze Kirche, das Ideal der Kirche finden sie doch gross und schön, und finden sie besonders schön durch das, was ihr der Protestantismus zum Vorwurf macht; sie lieben an der Kirche ganz besonders: dass sie den Paganismus nicht ausgemerzt, sondern dass sie ihn beibehalten und nur durch das Christentum vergeistigt hat; und dass sie hinwiederum durch den Paganismus dem jüdischen Christentum Form und Farbe verliehen und seinen orientalischen Geist aufgelichtet und aufgehellt hat zur grösseren Freiheit und Freudigkeit.

In einem solchen Verhältnis zur Kirche denke ich mir Rossetti.

Dem deutschen Protestanten freilich wird es schwer, eine derartige Liebe zu begreifen. Er sieht in der Kirche immer nur das Prinzip der geistigen Unfreiheit, immer nur die gehasste politische Institution, die sie ja ist. Als das andere, was sie noch ist, vermag er sie nicht zu fassen, nämlich als den Inbegriff eines unendlich reichen Formenschatzes und Mythenschatzes, in denen der Geist alter Volksreligionen lebendig ist, wenn auch in bloss schlummerndem Zustand, bis auf den heutigen Tag. Man braucht nur, von allem Ferneren abgesehen, an die deutsch-heidnischen Mythen und Gebräuche zu denken, die von der Kirche sanctioniert und, zuletzt dem deutschen Protestantismus zum Trotz, bewahrt worden sind.

Der Protestantismus macht immer der Kirche den

Vorwurf, kein reines Christentum zu sein; er hat sie aber noch nie gefragt, ob sie das überhaupt sein will.

Rossetti ist in keine Kirche gegangen und hat keinen Priester gebraucht, und so findet ein deutscher Kunsthistoriker einen Widerspruch zwischen seinem Leben und seiner Dichtung, und findet gewisse «fromme» Bilder und Gedichte Rossetti's nur «dichterisch empfunden», nicht «seelisch selbst erfahren» — was mir übrigens ein Contradictio in adjecto zu sein scheint. Aber davon abgesehen, braucht man doch wahrhaftig nicht notwendig ein «praktizierender» Katholik zu sein, um Madonnenkult und Heiligenverehrung, um Wallfahrtsgelübde und sakramentale Opferhandlungen, selbst wenn sie uns in verrohter Form und noch so engpfäffischer Auslegung entgegentreten, ausser als Dogmen noch als Symbole zu begreifen, als rein menschliche und unmetaphysische Symbole, als einfache religiöse Idealisierungen und Poetisierungen von durchaus irdisch-dieseitigen Bedürfnissen des menschlichen Herzens.

Es ist aber wahr, dass der Protestantismus einem solchen Begreifen wenig entgegen kommt, und hier schaut bei Rossetti der Katholik und Italiener deutlich heraus, der sich einen Mythus nicht durch ein ihm angehängtes Dogma stören lässt, und dem eine christliche Form, hinter der eine heidnische Uridee hervor blickt, dadurch nicht verleidet wird.

Ein ganzer Christ, ein protestantischer Christ war Holman Hunt; er predigt in jedem seiner Bilder ethisches Christentum. Rossetti predigt überhaupt nicht. Er malt einfach seine Stimmungen.

* * *

Ich komme auf Rossetti den Maler zurück. Wenn dieser, trotz seines verhältnismässig geringen «Malenkönnens» dennoch Bilder gemalt hat, die den Geweihtesten der Kunst im höchsten Grad zum Entzücken gereicht haben und noch gereichen, so konnte er das nicht nur durch sein hohes geistiges Künstlertum, sein Poetentum, seine zarte sublime Phantasie: es musste ihm ausserdem das holde Glück zu Hilfe kommen. Denn das gehört auch mit zum Wesen des Genie's, dass es Glück hat. Eine geheimnisvolle Wahlverwandtschaft verknüpft beide mit einander, Cäsar und sein Glück. Es war das immer der fatalistische Glaube der Grossen. Die Elenden und Impotenten freilich glauben nicht daran.

Wie sich Verstand und Glück verketten,
Das sehn die Thoren niemals ein;
Wenn sie den Stein der Weisen hätten,
Der Weise mangelte dem Stein.

Und dem neuen Dante, dem Neudichter der Vita nuova, im Wort und im Bild, erschien das Glück fast selbstverständlich als Beatrice, als Beata Beatrix. In doppelter Gestalt, in zwei ausserordentlichen Frauen-Verkörperungen, in zwei Menschenblüten von vergeistigter Schönheit und Seltsamkeit erschien es ihm, und wurde durch sie sein Halt, seine Kraft, sein Vermögen.

Hätte Dante Alighieri ohne die Beatrice je Himmel und Hölle durchwandert und ihre Schrecken und Seligkeiten der Menschheit auf Erden in seinen Terzinen kund gethan! Man kann sich Dante ohne Beatrice nicht denken. Und noch weniger kann man sich Dante Rossetti in seiner künstlerischen Entwicklung

und Physiognomie denken ohne Elisabeth Siddal und Mrs. Morris.

Noch in einer dritten, etwas schulmeisterlichen Gestalt erschien Rossetti das Glück: in John Ruskin, der viel an ihm nörgelte, was wenig genützt hat, der ihm aber auch, was sehr viel genützt hat, durch Jahre hindurch alle seine Sachen abkaufte, ihm und der Mss. Siddal, wodurch Rossetti vielleicht allein über Wasser gehalten wurde.

Von John Ruskin und seinem starken Einfluss auf die Präraphaeliten in christlich-puritanischer Richtung war bereits in einem besondern Artikel die Sprache. Hier mögen endlich die Frauengestalten und mit ihnen der Zauber der Schönheit und der Liebe auf dem Plan erscheinen.

* *
*

A silence falls upon my heart
And hushes all its pain.
I stretch my hands in the long grass,
And fall to sleep again,
There to lie empty of all love
Like beaten corn of grain.

Diese Verse sind nicht nur eine Probe von dem dichterischen Talent der Miss Elisabeth Eleonor Siddal, sie charakterisieren zugleich überraschend ihre ganze Erscheinung.

Lizzie Siddal wurde in einem Putzmachergeschäft entdeckt. Ein Freund Rossettis sah sie dort und gewann sie als Modell. Sie war auch wie gemacht für einen Präraphaeliten. Ihre schlanke schmalbrüstige Gestalt, ihre geschwächte Gesundheit, die ihr ein vergeistigtes Aussehen verlieh, dazu ein schöner sinnlicher Mund, ein paar grosse, starr-traumhaft blickende, grünliche

Augen unter streng gezeichneten Lidern, und vor allem ein reiches goldigrotes Haar, unter dessen Last sich ihr weisser Nacken zu beugen schien: man braucht sich nicht zu verwundern, wenn der zweiundzwanzigjährige Rossetti in ihr etwas sah wie den Körper zu den Seelen seiner heimlichen Träume, also dass sie sehen und sie lieben in eins zusammenfiel.

Es war eine grosse und wahre Liebe. Die Erscheinung des Mädchens hatte auch andere begeistert. Sie hatte verschiedenen der Freunde als Modell gedient. Aber um ihre Seele hatte sich niemand gekümmert, wie sie klagte.

Das that Rossetti, der sie liebte. Und im Sonnenstrahl seiner Liebe erblühte in ihr ein neues geistiges Leben, entwickelten sich Keime ungeahnten Talents, bildnerischen und dichterischen, dass sie alle Welt, die Frauen nicht ausgenommen, bezauberte, dass selbst der strenge Ruskin sich fast in sie verliebte.

Rossetti konnte nicht mehr ohne sie leben. Sie wurde nicht nur seine Muse, sie wurde auch sein Glück. In eine bürgerliche Verbindung mit ihr trat er erst sehr spät, erst nach 10 Jahren, wahrscheinlich aus äussern Gründen; aber als sie ihm dann kurz darauf durch den Tod entrissen wurde, da wollte er verzweifeln, und da beging er, einem plötzlichen Impulse seines Schmerzes folgend, jene symbolische Handlung, die so charakteristisch ist für ihn: er legte ihr den Manuskriptband aller seiner Gedichte, die Blüten seiner Liebe und Leidenschaft, in den Sarg und liess sie mit ihr begraben.

Und was mag das später, nach vielen Jahren, für ihn eine schmerzensvolle und schauervolle Nacht ge-

wesen sein, als die Freunde, mit seiner Erlaubnis, das Grab der Geliebten öffneten, um die mitbegrabene Seele, um die Gedichte wieder herauszuholen!

Der Gedanke an Dantes Beatrice liegt zu nahe. Auch diesen neuen Dante vermochte nur die Geliebte sicher durch Himmel und Hölle zu führen, den Himmel und die Hölle der Kunst und das dazwischen liegende Fegfeuer obendrein. Nur durch sie, nur durch ihr körperliches Erscheinen gewannen seine Traumbilder bleibende Gestalt. Ihre lange weisse Hand, ihr kühngeschwungener Nacken, ihr süsser Mund, ihr tiefes Auge, die leuchtende Glut ihres Haares: ihr ganzes Selbst lieh sie seinen Bildern; sie wurde mit der Zeit buchstäblich, was er zuerst mystisch empfand: sie wurde der Körper von den Seelen seiner Träume.

Selbst noch lange nach ihrem Tode erlebte sie in seinen Bildern immer wieder neue Auferstehungen, die berühmteste in «Dantes Traum», Rossettis erschütterndstem Bilde.

Aus der leiblichen Verbindung der beiden ging ein einziges totgeborenes Kind hervor. Ihrer geistigen Verbindung erwuchsen viele Kinder. Und sie waren gewiss lebendig. Und lange werden sie lebendig bleiben. Aber Elisabeth Siddal's schwache körperliche Gesundheit, bei unverhältnismässig hoher geistiger Kraft, wurde doch auch für sie wie zu einer symbolischen Vorbedeutung: sie sind alle, diese bildnerischen Produkte, bis zu einem gewissen Grad schwach im Körperlichen und stark in Geist und Gedanken, in Sinn und Phantasie . . .

Nicht nur so weit das Körperliche von der Maltechnik, vom Malenkönnen abhängt, ist es vernachlässigt; nicht nur ist in der Nachbildung von Stoff und Haut und Haar nur eine geringe täuschende Wirkung

angestrebt: auch in der Zeichnung, in der ganzen Auffassung des Körpers als solchem scheint ihm wenig Wert und Bedeutung beigelegt.

Nicht der physische Mensch, nicht das schöne menschliche Tier zieht ihn an, sondern der innere Mensch, die Seele des Menschen. Er ist unbekümmert um schöne körperliche Formen. Nur um den seelischen Ausdruck ist es ihm zu thun.

Und darum ist er ewig auf der Suche allein nach der Art von Schönheit, die diesen Ausdruck in hohem Grade an sich trägt.

Ja es ist ihm vielleicht überhaupt nur darum zu thun, die Stimmung seiner eigenen Seele zu malen, seine Träume, seine Visionen, seine innern Andachten. Diese geistigen Werte dünken ihm schöner, als die schönsten Arme und Schultern. Nur auf die Hände verwendet er grosse Sorgfalt; denn sie, mit dem Auge zusammen, sind, wenigstens für den Maler, vor allem die Ausdrucksformen der Seele, die Worte der Seele.

In diesem Sinn ist die Beurteilung Rossettis als eines italienischen Katholiken einzuschränken. In diesem Sinn muss man ihn fast einen Protestanten nennen, einen Menschen des Nordens. Niemals hätte er in Italien so gemalt wie in London. Dazu musste seine Kunst erst hamletisch von des Gedankens Blässe angekränkelt, erst von dem Hauch des nordisch protestantischen Christentums berührt werden.

Erst dadurch, erst durch diese Vermählung südlichen und nordischen Blutes, kam das heraus, was diesem Malerpoeten seinen besondern Duft, seine eigentümliche, durchaus einzige narkotische Kraft verleiht.

* * *

Sinnlich-kräftigere, freudigere Gebilde verdankt Rossetti seinen Beziehungen zu einer andern, noch wunderbareren Frau.

Im Jahre 1855 wurde Rossetti nach Oxford berufen. Dort sollte er, mit seinen Freunden zusammen, die Wände des neugebauten Museums mit Fresken bekleiden.

Aus dieser Freskenmalerei wurde nicht viel, es fehlte diesen Malern dazu alles nöthige Wissen und Können. Die Bilder verblassten fast schneller als sie gemalt wurden.

Aber Rossetti gereichte dieser Oxforder Aufenthalt zum grössten Gewinn. Er wurde hier wieder einmal das Haupt einer Künstlergesellschaft. Er lernte Swinburne, Morris und Burne-Jones kennen. Er bekräftigte Burne-Jones in seinem Entschluss, Maler zu werden und gewann sich damit seinen bedeutendsten und erfolgreichsten Schüler und Anhänger.

Und er machte die Bekanntschaft der seltsamsten und ausserordentlichsten Frauenschönheit, die wohl in England zu finden war: der Mss. Burden, der nachmaligen Frau seines Freundes William Morris.

Das war in Anbetracht seiner Kunst das glücklichste Ereignis seines Lebens. Seine solidesten und zugleich ergreifendsten Malereien sind von ihr inspiriert. Durch die begeisternde Magie ihrer Schönheit erreichten seine Bilder die höchste sinnliche Kraft, deren seine zartgeistige Natur fähig war. Besonders in seine Farben kommt jetzt ein Glanz, eine Leucht-Kraft, die fast an die schönste farbenfreudigste Zeit der Frührenaissance erinnert.

Auf diesen Bildern beruht sein Anspruch auf Unsterblichkeit.

William Rossetti, der gern über Mrs. Morris spricht, schildert den Ausdruck ihres Gesichts als zugleich tragisch und mystisch, leidenschaftlich und ruhig, schön und anmutig, nicht dem herkömmlichen englischen Geschmack entsprechend, der sich nur an das hübsche, «pretty», hält statt an das wirklich Schöne und Stolze, überhaupt keinem englischen Frauenkopf, sondern nur dem einer junonischen Griechin vergleichbar.

Ihre schwere üppig gewellte Haarfülle war fast schwarz mit einem blau schillernden Glanz.

Vollkommener als in irgend einem andern fand Rossetti in diesem Frauenkopf das Ideal, das seinem künstlerischen Suchen entsprach, das, mit seinem geheimnisvollen und unerschöpflichen Inhalt, seine Phantasie belebte, seine Kräfte steigerte.

Ihre Züge einfach wiederzugeben war schon schwer, ihre Rätselhaftigkeit zu übertreffen unmöglich. Wenn man nur ihren flüchtigsten Ausdruck festhielt, so stand man schon hoch in der Region des Typischen oder Symbolischen. Diesen Kopf zu idealisieren gab es nur ein Mittel: ihn zu realisieren.

So meint William Rossetti. Und mit ihm sind wir überzeugt, dass seinem Bruder gelang, was wenig Malern gelungen wäre: dass er diesem erstaunlichen Kopf vollkommen gerecht wurde.

Und auch darin stimmen wir mit ihm überein: Wenn Rossetti weiter nichts hinterlassen hätte, als die ideale und zugleich sehr reale Umschreibung dieses einzigartigen Typus von Frauenschönheit, so

würde er schon dadurch für immer in den Annalen der Kunst weiter leben.

Aus seinen mächtigsten und ergreifendsten Bildern sehen uns ihre Züge an: aus der unheimlich schönen Lilith, wie aus der seligträumenden Beata Beatrix; aus der weltlich-eitlen Bella Mano wie aus der fromm-unschuldsvollen Sancta Lilias; aus der prophetisch-tiefsinnigen Sibylla Palmifera, wie aus der orientalisch-üppigen, grauenhaft-leidenschaftlichen Astarte Syriaca. Und aus zwei Bildern sehen sie uns, diese Züge, in seltsamen Verschiebungen und Widerspiegelungen, gar dreimal an, dreimal aus jedem, aus dem lieblich anmutigen, fernher an Botticelli erinnernden Blessed Damozel und aus der einzigen, mystisch-symbolischen Rosa Triplex . .

IV.

Fast alle diese Bilder sind im Original sehr wenig bekannt. Rossetti hat nach seinen ersten Erfahrungen nicht mehr ausgestellt. Er war durch nichts dazu zu bewegen. Er kannte nur zu gut seine Schwächen, die in der technischen Ausführung lagen, und wodurch er vielen nachstand; er kannte aber auch seine Stärken und Vorzüge, die er mit niemand teilte, und er war zu nervös, um sich den Nörgeleien einer kleinlichen Kritik aussetzen zu mögen.

Und wenn er auch den Ruhm liebte, so war ihm der «Ruf» dafür um so gleichgiltiger. In seiner Flucht vor der Publizität hat er in seinem Jahrhundert nur einen Genossen, Felicien Rops, bei dem aber die Sache einen andern Sinn hat. Ich glaube nicht, sagt Edouard Rod, dass in der ganzen Geschichte der

Kunst etwas so seltsames wieder vorkommt, wie diese absolute Zurückgezogenheit eines jungen Künstlers, der während dreissig Jahren, ganz ungekannt von der Menge, auf eine nicht unbeträchtliche geistige Elite seines Landes eine Art heimliches Königtum ausübte.

Im Jahr 1877 wurde er dringender als je eingeladen, in der Grosvenor Gallery auszustellen, wo sich Burne-Jones, der dem Geschmack gewisser Kreise besser entgegen zu kommen wusste, rasch einen glänzenden Namen gemacht hatte. Rossetti lehnte ab. Was mich zurückhält, äusserte er, ist einfach das lebenslängliche Gefühl von der grellen Ungleichheit zwischen Erstrebtem und Erreichtem.

Das klingt bescheiden genug.

Doch lag auch eine gewisse nervöse Empfindlichkeit zu Grunde. In diesem Punkt war er ebenfalls nicht Engländer — wie er denn auch nie körperliche Uebungen gepflegt und geliebt hat. Er ist der einzige bedeutende Maler, von dem mir bekannt geworden ist, dass er die Musik hasste. Ihre Wirkung war ihm zu stark für seine feinen Nerven. Er nannte sie aufdringlich und beleidigend.

Und so konnte ihn auch die Kritik leicht sehr schmerzlich verletzen. Eine that es besonders. Als er im Jahr 1870 seine wiederausgegrabenen Gedichte veröffentlichte, da wurden sie von Herrn Robert Buchanan der prüden englischen Meinung und gesellschaftlichen Sittenpolizei als unsittlich denunziert, als «eine Schule der fleischlichen Lust». Diese hämische Kritik traf Rossetti ins Herz. Sein ganzer Lebensabend, ohnedies durch Krankheit bereits düster geworden, wurde ihm damit vergiftet.

In England hat man es immer verstanden, (und ich weiss noch ein zweites Land so) die hochheilige Moral dazu zu gebrauchen, grossen Männern damit das Leben zu verbittern.

Wenn das Moral ist . . . Wenn das die hohe englische Kultur ist . . .

Selbst ein Mann wie John Ruskin unterlag dieser nationalen Schwäche. Sie scheinen mir, schreibt er an Rossetti, unter allen Malern, die ich kenne, das meiste Genie zu haben und so viel ich beurteilen kann, sind Sie auch ein guter Mensch.

Ein andermal nennt er Rossetti die oberste intellektuelle Kraft in der modernen künstlerischen Bewegung, die den Geist der modernen Kunst gehoben und gänzlich verändert hat.

Und wieder äussert er sich: Man muss es Rossetti liebend in Erinnerung behalten, dass er der einzige unserer modernen Maler war, der die Schüler (der Arbeitsschule) aus Liebe zu ihnen belehrte. Rossetti war in Wahrheit kein Engländer sondern ein grosser Italiener, gequält im Inferno von London, das Beste thuend, was er konnte, das Beste lehrend, was er wusste . . .

Eine höhere Moral kann man einem Menschen nicht zugestehen.

Aber Ruskin muss sein Christentum auch hier ellenlang heraushängen. Denn leider, meint er, war Rossettis Können geschwächt durch die Stärke seiner animalischen Leidenschaften, und sein Leben war, (das konnte ihm Ruskin nie verzeihen) ohne führenden Glauben.

Wir aber haben bei Rossetti das Gegenteil gesehen:

nicht eine zu starke oder zu derbe Sinnlichkeit, sondern eine zu einseitige und sublimierte Geistigkeit bildete die hemmende Schwäche in dem Complex seiner hohen Talente.

* * *

So lang in Frankreich, in Malerei und Litteratur, der Naturalismus unbedingt herrschte, wurde die englisch-präraphaelitische Bewegung entweder nicht beachtet oder durchaus geringschätzig beurteilt. Dieses Schicksal teilte auch Dante Rossetti. Die Revue des deux Mondes brachte 1858 einen langen Artikel von Delaborde, der von wegwerfenden Urteilen strotzt. Die Franzosen konnten von ihrem damaligen Gesichtspunkt aus gar nicht anders urteilen. Sie hatten in der Malerei, in dem was darin handwerkliche Kunst ist, so gewaltige Fortschritte gemacht, so erstaunliche Leistungen aufzuweisen, dass ihnen die Präraphaeliten wie Kinder vorkommen mussten.

Aber da drang, von dem vlämischen Norden her, der Symbolismus und der Mysticismus in die französische Litteratur ein, und in der französischen Malerei erstand ein Künstler, der Rossetti fast verwandt war, Gustave Moreau.

Und überhaupt hatte sich die impressionistisch-technische Evolution erschöpft. Man hatte in der Wiedergabe des zitternden Sonnenscheins, der flimmernden Dämmerung, der wogenden Nebel, der ins unendliche gebrochenen Farben das menschenmögliche geleistet und hatte zuletzt erkannt, dass mit dieser ganzen Kunst, die so viel Schweiss der Redlichen ge-

kostet hatte, doch nur die Haut der Dinge zu packen sei und nicht auch die Seele der Dinge.

Man fing aber an, sich wieder zu sehnen nach der Seele der Dinge.

Und man sehnte sich zugleich wieder nach der Linie, die fast verloren gegangen war, die, selber wie eine arme Seele, sich verflüchtigt hatte in all dem Lichtergeflirr und Farben-Töne-Geschwummer.

Man sah auf einmal die Präraphaeliten mit andern Augen an Edouard Rod wusste die Revue eines bessern zu belehren. Rossetti hat begriffen, äussert er sich, dass in einer Zeit, wo die Cultur ein einseitig geistiges Gepräge hat, auch die Malerei der herrschenden Strömung folgen und sich ein anderes Ideal erobern muss als das der reinen Form, und dass dieses Ideal kein anderes sein kann als das des Ausdrucks. Er hat erkannt, dass die ruhigste Haltung, dass die unmerklichste Geste durchaus vereinbar sind mit dem höchsten Grad von innerem Leben. Er hat der Kunst Eigenschaften wiedergegeben, die sie seit der Renaissance verloren hatte.

Welcher Dichter, welcher Künstler, ruft ein anderer Franzose aus, hat je eine so tiefe, eine so leidenschaftliche Sprache geredet! Sein Werk, seine Kunst ist voll von mystischen Beziehungen, von übersinnlicher Kraft, von sanfter Melancholie. Es ist eine halb religiöse, halb profane Kunst, eine Kunst, die die letzte Grenze des wörtlich oder plastisch Ausdrückbaren erreicht und dies allein durch den hohen Wert der Seele, deren Spiegel sie ist, und ganz unabhängig von den technischen Mitteln, die oft ungenügend und manchmal geradezu verfehlt sind. Es ist eine Kunst, die die

fernsten kulturellen Offenbarungen verknüpft und verschmilzt, die neubelebte, halb christliche, halb heidnische Begeisterung Dantes, des grössten Visionärs aller Zeiten, und das unruhige, ungewisse, nervöse Suchen des modernen Menschen nach dem Ideal. Es ist eine Kunst, die einfältig-naive Gestalten aus fast kindlicher Seele schafft und in nordisch-religiösen Mystizismus taucht, während zugleich die heisse Leidenschaftlichkeit der reinen romanischen Rasse aus ihr züngelt.

Und wahrhaftig eine erschöpfendere, eine tiefere, eine wahrere Formel für Rossettis Kunst wird sich nicht leicht in Worte fassen lassen.

* *
*

Die stark geistige Seite in Rossettis Kunst hat ein deutscher Kritiker missverstanden, wenn er dieselbe mit der deutschen philosophirenden Kunst und Aesthetik aus der Mitte des Jahrhunderts in eine Linie stellt. Die beiden unterscheiden sich wie Symbol und Allegorie.

Die Allegorie ist immer — nun sagen wir, ein Frauenzimmer, ein an sich gleichgiltiges Frauenzimmer; und allein durch ihre Attribute oder auch bloss durch eine Unterschrift sagt sie unserem Verstand, was sie vorstellen soll. Dieselbe weibliche Figur kann ein halbes Dutzend abstrakter Begriffe, z. B. Tugenden oder Laster, für unsern Verstand personifizieren.

Nicht so die symbolische Gestalt. Sie will durch ihre Erscheinung an sich sprechen. Sie will keinen Sinn haben, den der Verstand errathen könnte. Sie will uns nur ihre Seele zum Gefühl bringen. Sie will in uns, und zwar allein durch ihre sinnliche Er-

scheinung, eine Stimmung erwecken, eine ganz bestimmte, und diese Stimmung eben ist ihre Seele. Sie will uns ihre Seele suggerieren. Das allegorische und das symbolische Kunstwerk unterscheiden sich wie Verstand und Gefühl, wie Philosophie und Poesie.

Und so unterscheidet sich Rossetti von Cornelius und Kaulbach. Diese deutschen Künstler wandten sich an den Verstand, meistens sogar nur an den wissenschaftlich gerüsteten Verstand. Ihre Kunst wollte abstrakte Ideen vermitteln. Ihre Gestalten waren nicht ihrerselbst wegen da, sondern nur als Träger von verstandesmässigen Ideen, d. h. von Gedankenreihen, die allein der Verstand ergreifen konnte, die aber auch der Verstand erst in sie hineindeuten musste. Es waren also, wenn sie auch keine Attribute hatten, reine Allegorien, und wollten nichts anders sein.

Rossetti dagegen malt seine Gestalten ihrer selbst willen. Ihre Erscheinung an sich soll zu uns sprechen, nicht das was sie bedeuten. Er malt sie nur so, dass ihr geistiger Ausdruck, dass ihre Seele, die allem Lebendigen innewohnen muss, einen unendlich viel stärkern Eindruck auf uns macht als ihr Körper. Und dadurch allerdings unterscheidet er sich von vielen Malern ersten Ranges. Das ist sein ganzer Symbolismus. Er ist eigentlich sehr einfach. Und er ist durch aus gesund künstlerisch.

In der ganzen Zeit zwischen dem Vorwort und diesem Nachwort stand, wie ein unheildrohender Komet, am deutschen Himmel, „die Lex Heinze" welcher desshalb im Vorstehenden einigemal Erwähnung geschah. Einen lichten Schweif hatte das Ungeheuer gerade nicht, eher einen schwarzen und schmutzigen. Man hat ihn nun beschnitten, und alles freut sich. Es ist freilich an sich nichts erfreuliches, dass in einem Land, das sich zu den lichten zählt, ein derartiges Gespenst so lange ungestraft umgehen konnte. Aber alles ist relativ, und man kann jedermann dazu bringen, dass er sich freut, mit abgeschnittenen Ohren davon gekommen zu sein; man braucht ihn nur vorher die Leiter zum Galgen hinaufgestossen zu haben.



Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz u. Mündel).

Aus den Werken des John Ruskin

aus dem Englischen übersetzt und zusammengestellt

von

Jakob Feis.

Ruskin, John. Was wir lieben und pflegen müssen. Eine Sammlung Natur-Ansichten und Schilderungen aus seinen Werken. gebd. ℳ 2.—

Ruskin, John. Wie wir arbeiten und wirthschaften müssen. Eine Gedankenlese aus seinen Werken. gebd. ℳ 3.—

Ruskin, John. Wege zur Kunst I. gebd. ℳ 2.50

Ruskin, John. Wege zur Kunst II. Gothik und Renaissance. gebd. ℳ 2.—

Ruskin, John. Aphorismen zur Lebensweisheit. gebd. ℳ 2.50

Ruskin, John. Die Steine von Venedig. gebd. ℳ 2.—

Weitere Bände in Vorbereitung.

Montaigne, Ausgewählte Essais. Aus dem Französischen übersetzt von Emil Kühn. I. Band. gebd. ℳ 2.50




Princeton University Library
32101 047248560

